

MC KAJON FREESTYLERAPIN RYTMILLINEN ILMAISUKIELI
TYYYKIKYLÄ BATTLESSA 2015

Toni Kähkönen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2020

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede			
Tekijä – Författare – Author Toni Kähkönen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title MC Kajon freestylerrapin rytmillinen ilmaisukieli Tyykikylä Battlessa 2015			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 63	
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Freestylerrap eli freestyle on nuorison keskuudessa kasvussa oleva hiphop-kulttuurin osa-alue, jota ei ole musiikintutkimuksen näkökulmasta vielä Suomessa tarkasteltu. Tämä tutkielma tuottaa uutta tietoa tarkastelemalla freestylerrapin eli freestylen metriikkaa MC Kajon esityksessä. Selvitän, minkälaisia rytmillisiä ja metrillisiä toistuvuuksia analysoimassani aineistossa on. Tarkastelen tavujen esiintymisfrekvenssiä säkeissä yhden laulujalan aikana sekä sitä kuinka räppääminen ja sen musiikillinen tausta luovat vuorovaikutteisen suhteen keskenään. Havaintojen pohjalta tavoitteenani on tehdä johtopäätöksiä siitä, minkälainen tutkimuskohteeni Kajon rytmillinen ilmaisukieli on kyseisen freestyle-battlen osalta.</p> <p>Tuotan aineistostani kvantitatiivisen analyysin Heikki Laitisen (2003) esittelemää tutkimusmetodia hyödyntäen. Siinä nuotinnoksia voidaan tutkia rakenneanalyysin, laulujalkojen määrän ja luonteen sekä sanojen tiivistymisen avulla. Liitän tähän kvalitatiivisen tarkastelun siitä, kuinka räppääminen ja sen taustalla oleva biitti eli musiikillinen tausta muodostavat vuorovaikutussuhteen.</p> <p>Tutkimusaineistona minulla on vuonna 2015 käyty Tyykikylä Rap Battlen finaali, josta tutkin toisen osallistujan eli MC Kajon räppiä sekä määrällisestä että laadullisesta näkökulmasta. Löytyneet toistuvat rytmiset rakenteet osoittavat, että freestylessä rytmiä käsitellään vapaammin kuin kirjoitetuissa räpeissä. Yleisin yksittäinen rakenne on nelitavuinen laulujalka, jota esiintyy lähes kolmasosassa kaikista laulujaloista. Yli neljäsosa laulujaloista jakaantuu kolmeen tavuun, jotka yleisimmin on jaoteltu yhden kahdeksasosanuotin ja kahden kuudestoistaosanuotin ryhmään. Sanoja lyhennetään säännöllisesti niiden lisääntyvän rytmillisen tarkkuuden vuoksi. Räpin yhteys sen alla soivaan taustabiittiin kertoo räppäämisen puheenomaisista tai perkussiivisistä piirteistä.</p> <p>Kirjoitetussa räpissä säkeiden loppu on metrisellä tasolla tarkemmin rajattu kuin sen alku. Analyysistäni ilmeni, että freestylen säännöllisyys rytmillisissä ja metrillisissä rakenteissa toteutuu säetasolla eniten sen toisella tai kolmannella laulujalalla. Triolit kuuluvat useimpien räppäreiden tehokeinoin, ja niillä voidaan rikkoa alla kuuluvan perussykkeen tuntua. Sanoja lyhennetään myös freestylessä säännöllisesti, jotta niistä saadaan rytmillisesti tarkempia ja painokkaampia. Tutkimustulokseni osoittavat, että runollisen ja musiikillisen painokkuuden suhde on suurimmassa osassa aineistoa joko täydellinen tai vain hieman poikkeava. Siinä mielessä myös freestylen rytmiset ja metriset ominaisuudet ovat yhteneväisiä laulamisen metriikan kanssa. Jatkotutkimustarpeet ovat freestylen prosodisissa ominaisuuksissa ja sen intonaatiossa.</p>			
<p>Avainsanat – Nyckelord – Keywords MC Kajo, rytmi, metri, rap, freestyle, rakenneanalyysi, runousoppi</p>			
<p>Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston keskustakampuksen kirjasto</p>			
<p>Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information</p>			

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkielman rakenne.....	3
2. Räpin lyhyt historia ja freestyle Suomessa	4
2.1 Räpin afrikkalaiset ja amerikkalaiset juuret	4
2.2 Freestylen alkuperä: suulliset perinteet ja signifying	5
2.3 Rap ja freestyle Suomessa	6
2.4 Freestyle, MC Kajo ja Tyykikylä Battle 2015.....	8
2.5 Hiphop-kulttuurin tutkimus muualla maailmassa ja Suomessa	10
3. Transkription ja metriikan tutkimuksen työkalut	12
3.1 Metrinen analyysi ja transkription teoria	12
3.2 Metriikan ja rytmiikan tutkimuksen peruskäsitteistö	13
3.3 Runoanalyysin termejä	15
3.4 Prosodiset ominaisuudet ja flow	16
3.5 Räppäämisen tyylipiirteet.....	17
4. Rakenteen, laulujalkojen ja musiikillisen taustan analyysi	20
4.1 Transkriptoinnin lähtökohdat ja musiikillisen taustan analysointi.....	20
4.2 Tyykikylä Battlen rakenneanalyysi.....	21
4.3 Laulujalkojen määrän ja luonteen analysointi	27
4.4 Sanojen tiivistyminen	33
4.5 Taustabiitin ja rapin vuorovaikutus	37
5. Pohdinta	39
6. Johtopäätökset	44
Lähteet	49
Liitteet.....	54

1. Johdanto

Tutkin pro gradu -työssäni suomalaisen freestyle-räpin, eli freestylen metriikkaa ja sen analysointia. Tutkimuksessani tarkastelen etenkin sitä, kuinka monta tavua Suomalainen räppäri MC Kajo tuottaa laulujalkaa ja säettä kohden freestyle-esityksessä. Analyysimenetelmänä toimii musiikin metrinen analyysi ja pyrin sen avulla löytämään transkriptoimastani freestyle-battlesta metrillisiä toistuvuuksia tekstuurissa. Pyrin selvittämään selvittää esiintyykö näissä tavumäärissä säännönmukaisuuksia ja toisaalta poikkeavuuksia. Havaintojeni perusteella hahmottelen hänen rytmillisen ilmaisunsa tyyllisiä piirteitä freestylessä. Minun tekemäni tutkimus tuottaa uutta ja arvokasta tietoa freestylen tutkimuksen kenttään musiikkitieteen näkökulmasta, koska freestyle muodostaa pitkäkestoiseen historialliseen jatkumoon pohjautuvana suullisen perinteen muotona erittäin elinvoimaisen ja kasvussa olevan nuorten alakulttuurin Suomessa (Sykäri 2019: 4). Suomalaista freestyleä ei ole musiikkitieteessä aiemmin tutkittu.

Kaksiosainen tutkimuskysymykseni on mikä tavujen vaihteluväli musiikin iskua kohden eri kohdissa metriä on, ja esiintyykö tässä metrissä pysyvyyttä tai vaihtelevuutta? Tämän kysymyksen avulla selvitän, kuinka sanojen tavut sijoittuvat musiikin metriin eli MC Kajan räpin säestömetriikkaan, sen rytmikuvioihin sekä räpin ja musiikillisen taustan yhteistointintaan. Aineistona analysoin 21.5.2015 MC Kajan ja Ironinen välillä käytyä Tyykikylä Rap Battlea, joka löytyy YouTube-palvelusta (ks. Forston, 2015). Keskityn ainoastaan MC Kajan räppäämiin kierroksiin. Hypoteesinani on, että myös freestylessä esiintyy jonkin verran toistuvuutta rytmikassa ja rytmikuvioissa sen improvisatorisesta luonteesta huolimatta. Lisähuomioina tuon esille havaintoja runojalkojen tai laulujalkojen luonteesta hyödyntäen runousopin käsitteistöä.

Käytän tutkielmassani jo hiphopin tutkimuksen puolella vakiintunutta terminologiaa (ks. esim. Palonen 2008 & Sykäri 2014). Käytän ilmaisua rap ja sen johdannaissanoista muotoa, jossa a on korvattu ä:llä (mm. räpätä, räppääjä ja räppääminen). Sana *battle* on myös vakiintunut freestylen yhteydessä Suomessa. Sillä tarkoitetaan kilpalaulutapahtumaa, jossa ovat läsnä kilpailijoiden ohella juontaja, tuomarit, DJ tai vaihtoehtoisesti taustayhtye sekä yleisö (Sykäri 2014: 18). Tästä lähtien käytän tutkielmassani myös artistinimeä Kajo ilman etuliitettä MC ja musiikillisesta taustasta myös puhekielistä ilmaisua *biitti*. Työni otsikossa

mainitulla käsitteellä *ilmaisukieli*, viitataan niihin rytmisiin ja musiikillisiin ominaispiirteisiin, joilla räppäri tuottaa freestyleä (vrt. Sykäri 2014: 9). Freestyle on ilmiönä tieteelliselle tarkastelulle suhteellisen uusi. Suomessa sitä ovat tutkineet muun muassa Tuomas Palonen vuonna 2008 valmistuneessa pro gradussaan *Vapaata mielenjuoksua* (Palonen 2008). Tämä opinnäytetyö sijoittuu folkloristiikan oppiaineeseen ja se keskittyy esittelemään freestyleä ilmiönä, ja sen yhteyttä vanhoihin oraalisiin perinteisiin sekä sen esityskonteksteihin Suomessa.

Tekemäni tutkielma kehittää edelleen jo aiemmin tekemäni musiikkianalyysipraktikumtyön lisäksi transkriptiotaitoja sekä analyttistä kuuntelua. Tavoitteeni on myös tuottaa näkökulmia freestylen prosodian ja intonaation jatkotutkimukseen. Koska käsittelen tässä työssä musiikin sekä runouden metriikkaa, käytän musiikkianalyysipraktikumissa tekemääni tutkimusta pohjana kirjoitetun räpin ja freestylen säkeistömetriikan vertailemiseen. Analyysimenetelmä on perusteiltaan täsmälleen sama kuin musiikkianalyysipraktikumissa ja olen tehnyt vain joitakin lisäyksiä analyysin laajentamiseksi. Levytetyt ja valmiina kappaleina esitetyt räpit kuuluvat kirjoitettujen räppien pariin, kun taas freestylellä viitataan suullisesti esitystilanteessa tuotettuun räppiin (Sykäri 2014: 2). Työssäni tutkin edellä mainittujen asioiden lisäksi myös laulujalkojen metrillisiä muotoja ja sitä, syntyykö freestylessä jonkinlaisia säännöllisiä rytmillisiä rakenteita musiikkiin. Analyysini osoittaa, että myös rytmillisten rakenteiden luomisessa on konventioita, vaikka freestyle pohjautuukin improvisaatioon. Osittain ennalta suunniteltu ajatusprosessi, vaikka se olisikin vain muutaman sekunnin mittainen, vaikuttaa myös säkeiden rytmilliseen jäsentelyyn. Heikki Laitinen (2003: 182) sanookin, että metriikan tutkimisella voidaan äänitetystä lauluaineistosta tutkia nimenomaan laulettua musiikin rakenteita.

Käsittelen aineistoni analyysissa myös sitä, kuinka biitti ja siinä olevat rytmiset elementit vaikuttavat MC:n sanojen tuottamiseen. Kyle Adams (2008) on tehnyt aiheesta tutkimusta etenkin kirjoitettujen räppien suhteen. Hänen artikkelinsa *"Aspects of the Music/Text Relationship in Rap"* toimii tämän analyysitavan teoreettisena pohjana. Adams löysi tutkimissaan kappaleissa selkeitä yhteyksiä kappaleen rytmisten elementtien ja MC:n sanojen tuottamisen välillä. Räppärit ottavat kirjoitetun räpin puolella huomioon ne elementit ja tunnelmat, joita taustalla oleva biitti heille välittää. Biitissä esiintyvät rytmit, ryhmittelyt ja motiivit esiintyvät myös sanoituksissa.

Oma lähtökohtani tutkimuksen aiheen suhteen on se, että vaikka en tee räppiä, niin olen kuunnellut sitä ja länsimaista populaarimusiikkia koko elämäni ajan. Musiikkiopiston kasvattina olen opiskellut klassisen musiikin teoriaa laajasti ja laulanut klassista laulua. Olen tehnyt myös D-kurssin pop-jazzpianon soitossa musiikkiopistotasolla, joten musiikillinen ymmärrykseni on kehittynyt näiden tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Lisäksi olen laulanut räppiä tekevien ystäväni kappaleilla. Minulla ei ole taustaa kirjallisuustieteessä muuta kuin muutaman kurssin verran, mutta koen että käyttämäni teoreettinen pohja on helposti sovellettavissa oman työni tarpeisiin. Työni kannalta hyödyllisin kurssi kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa oli Juhani Sipilän opettama 10 opintopisteen laajuinen peruskurssi, jolla käytiin läpi sekä novelli- että runoanalyysin perusteet. Sivuaineopintoni Pohjois-Amerikan tutkimuksessa lisäsivät minun kiinnostustani aihetta kohtaan ja syvensivät tietämystäni esimerkiksi yhteiskunnallisissa ja historiallisissa seikoissa.

1.1 Tutkielman rakenne

Tutkielmani rakentuu kuudesta luvusta. Toisessa luvussa käyn lyhyesti läpi räpin ja freestylen historiaa sekä Suomessa että ulkomailla. Teen yhteenvedon tärkeimmistä historiallisista ja yhteiskunnallisista tapahtumista rapin kehityksen kannalta sekä musiikkityylin pioneeriartisteista. Suomessa. Sidon rapin esityksperinteen laajempaan historialliseen jatkumoon ja esittelen tutkimuskohteeni. Kuvailen improvisoidun freestyle-battlen esitystapahtumaa sekä freestylen asemaa Suomessa, ja luvun lopulla tutustutan lukijan tärkeimpiin raptutkimuksiin ulkomailla ja Suomessa. Kolmannessa luvussa otan käsittelyyn työkalut, joita metriikan ja rytmin tutkimuksessa tarvitaan. Käyn läpi termistöä, joka tähän tutkimusalaan liittyy ja annan esimerkkejä termistön soveltamisesta. Tutustutan lukijan tutkimuksiin, jotka ovat toimineet minun työni osalta pääasiallisina suunnannäyttäjinä. Neljäs luku koostuu laajamittaisesta kvantitatiivisesta analyysistä, johon liitän kvalitatiivisia tutkimusmenetelmiä. Käsittelen siinä transkriptoimiani nuottiesimerkkejä esimerkiksi taustabiitin osalta sekä valikoiden säkeistöissä esiintyviä rytmillisiä kuvioita, joita korostan ja havainnoin nuottiesimerkkeihin tehdyillä merkinnöillä. Rakenneanalyysien, laulujalkojen tavumäärätaulukoiden sekä tavumäärien tiivistymistä tarkastelevien analyysien avulla teen johtopäätöksiä Kajon tässä battlessa tuottaman freestylen metrisestä ja rytmisestä vaihtelusta sekä pysyvyydestä. Myös rapin ja taustabiitin yhteistoiminta on tärkeää liittää analyysiin, koska sen avulla voin tehdä edelleen johtopäätöksiä Kajon freestylessä käyttämästä tyylistä hyödyntäen Adam Krimsin (2000) luomaa luokittelujärjestelmää. Viidennen eli

pohdintaluvun tarkoituksena on arvioida tutkimuksessa esille tulleita tuloksia kriittisesti. Pyrin liittämään havaintojani aikaisempiin tutkimuksiin ja tuomaan esille työskentelyn aikana kohtaamiani ongelmia. Pohdin valitsemieni analyysimenetelmien toimivuutta oman aineistoni kanssa ja sitä kuinka esimerkiksi Laitisen (2003) esittelemää metodologiaa täytyisi kehittää vastaamaan modernin populaarimusiikin sekä mahdollisesti myös räpmusiikin lauluteksteissä ilmeneviä seikkoja. Kuudennessa luvussa teen johtopäätöksiä työstäni ja kokoan yhteen siinä esille tulleet tulokset. Esittelen myös mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

Tahtoisin esittää kiitokseni niille henkilöille, jotka tarjosivat asiantuntemustaan ja muuten tukivat arvokkaalla työpanoksellaan työni valmistumista. Helsingin yliopistolla ohjaajani oli Nina Öhman, joka toimi pääasiallisena mentorina työssäni ja loi järkkymättömästi uskoa työni valmistumiseen. Venla Sykäri tarjosi laaja-alaista asiantuntijuuttaan aiheesta muun muassa lähettämällä julkaisemiansa artikkeleita työni eri vaiheissa ja innosti minut valitsemaan tämän aiheen siinä vaiheessa, kun pohdin vielä aihetta opinnäytteelleni. Tampereen yliopistolta Jarkko Niemi syvensi tietämystäni aiheesta, auttoi minua eteenpäin muun muassa työn metodologisissa seikoissa ja toimi pro gradu -tutkielmani toisena ohjaajana. Haluaisin kiittää myös Esa Liljaa arvokkaasta avusta työni alkuvaiheessa. Viimeisenä haluaisin kiittää perhettäni, ystäviäni sekä rakasta puolisoani, Marie-Claire Raubenheimeria siitä, että hän on jaksanut tukea minua koko graduntekoprosessin ajan sekä siinä ilmenneiden vaikeuksien läpi.

2. Räpin lyhyt historia ja freestyle Suomessa

2.1 Räpin afrikkalaiset ja amerikkalaiset juuret

Hiphop-kulttuurin juuret ovat Yhdysvalloissa 1970-luvulla ja sen alkulähde voidaan monien mielestä paikantaa maan itärannikolle New Yorkin Bronxiin ja sen länsiosassa olevan Cretona Parkin ympärille. Bronx oli köyhyyden ja sosiaalisen ja ekonominen epätasa-arvon ansiosta 1970-luvulla varsin räjähdysherkkä kaupunginosa. Aiemmin Jamaikalla syntynyt reggaemusiikki sai alkunsa samankaltaisissa olosuhteissa ja tässä mielessä räpin kehityshistoriassa saatetaan nähdä samoja elementtejä kuin reggaemusiikissa. Reggaeta kutsutaankin jopa räpmusiikin ”vanhemmaksi sukulaiseksi” (Chang 2005: 43). Jamaikalla oli myös dancehall reggae-kulttuurissa omaksuttu tapa nimeltä ”toasting”, jolla tarkoitetaan DJ:n eli tiskijukan tapaa tuottaa lyyristä kertomusta taustabiitin päälle. Amerikkalaiset DJ:t omaksuivat tavan

hieman erilaisena, kun heidän monotonisemmat huudahduksensa keskittyivät enemmän itsekehuihin ja välillä tanssijoihin. Freestylen tai improvisoidun räpin historia linkittyy myös afrikkalaisamerikkalaisen väestöryhmän riimipohjaisen suullisen perinteen sekä edellä mainittuun tiskijukkien verbaalisen taituruuden muotoihin, joihin kuului myös ”boasting” eli itsensä ”hehkuttaminen” (Sykäri 2014: 5; Sykäri 2019: 54). Tästä on jalostunut räppiin tapa nimeltä *braggadocio*, jossa räppäri kehuu itseään suurella ylpeydellä. Kolme hiphop-musiikin kuningasta eli niin sanottu ”pyhä kolminaisuus” ovat Jeff Changin (2005: 136), mukaan hiphopin perustajaisiksikin kutsutut DJ Kool Herc, Grandmaster Flash sekä Afrika Bambaataa. (George 2004: 45; Chang 2005: 18–158.)

Cheryl Keyesin (1996) mukaan räpmusiikin juuret ovat Afrikan bardiperinteissä. Sieltä ne ovat siirtyneet ruraalin Yhdysvaltain Etelän suullisten perinteiden mukana maan urbaaneihin pohjoisosiin. 1930-luvulta aina 1950-luvulle saakka Yhdysvaltain Etelässä käytettyjä ilmauksia integroitiin osaksi urbaania kielenkäyttöä ja syntyi etenkin jazzmuusikoiden parissa käytetty puhetapa nimeltä *jive talk*. Tätä puhetapaa käyttivät puhe-esityksissään sekä hengelliset että maalliset afrikkalaisamerikkalaiset esiintyjät. 1960-luvun loppupuolella afrikkalaisamerikkalaiset poliittiset runoilijat nimesivät uudelleen tämän puhetavan räpiksi (*rap*). Black Arts Movement, johon kuului lukuisia eri alojen nuoria taiteilijoita, antoi hiphopille siinä vielä nykyisinkin käytetyt äänenkäytön tavat. He käyttivät lausumisessaan rytmistä esitystapaa, joka toteutettiin käyttämällä hengityksen rytmitystä, alkusointuja, toistoa sekä kirosanoja painokkuuden lisäämiseksi. Lopulta New Yorkissa 1960- ja 1970-luvuilla tapahtuneet nopeat yhteiskunnalliset, poliittiset, taloudelliset sekä musiikilliset muutokset antoivat räpille hedelmällisen kasvualustan ja sen nousu yleisesti tunnustetuksi musiikkityyliksi tapahtui 1970-luvun alussa. Silloin tämä uusi musiikkityyli oli esittäjilleen ennen kaikkea tapa reagoida luovalla tavalla heidän ympäristössään tapahtuviin muutoksiin ja antaa niille taiteellinen muoto. (Keyes 1996: 17–38.)

2.2 Freestylen alkuperä: suulliset perinteet ja signifying

Erik Pihelin (1996) mukaan freestyle on syntynyt useiden afrikkalaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten suullisten perinteiden pohjalta. Niitä ovat muun muassa ylistyslaulut ja perinteet, jotka polveutuvat länsiafrikkalaisilta grioteilta, afrikkalaisamerikkalaisilta runoilijoilta ja

saarnamiehiltä sekä afrikkalaisista kysymys-vastaustekniikoista. Suurin vaikutin on kuitenkin ollut etenkin alkuperäisille Bronxin MC:ille perinne nimeltä *signifying*. Siinä kaksi tai useampi osallistuja vaihtavat keskenään solvauksia ja se, joka keksii älykkäimmän ja purevimman nokkeluuden, on voittaja. (Pihei 1996: 252–253.) MC:n riippuvaisuus improvisoiduista sanoituksista on verrattavissa jazzmuusikoiden tapaan rakentaa sooloja, ja siinä mielessä battle rapissa on samoja elementtejä kuin 1920–1940-lukujen stride-pianistien harjoittamissa kilpamielisissä ”*cutting contest*” -tapahtumissa tai New Orleansista lähtöisin olleissa ”*battle of bands*” -kilpailuissa (Pauley, 2013; Shipton 2002). Niiden lisäksi riimitelykilpailut, kuten *dozens* nähtiin tapahtumina, joissa osallistujat kykenivät todistamaan omaa miehisyyttään soitto- ja riimitelytaitojen avulla (Floyd 1995: 139).

Signifyingin ja dozensin esityksissä läsnäoleva yleisö arvioi ottelijoiden taitoa joko nauramalla hyvälle ja älykkäille kommenteille tai kritisoimalla niiden ollessa ennalta-arvattavia. Monet freestylebattlaajat eli kilpalaulajat ovat erinomaisen taitavia myös tässä perinteen lajissa. Freestylessä erotus sen kantamuotoon syntyy siinä, että rytmit ovat monimuotoisempia, riimit ovat mutkikkaampia ja usein ennalta äänitetty musiikki soi battlejen taustalla. Kierrokset kestävät yleensä freestylessä 45 sekunnista minuuttiin ja siinä ajassa räppärit ehtivät tuottaa 16–24 säettä (Sykäri 2019, 7). Signifying -perinteessä riittää, että loukkaus on tarpeeksi älykäs ja sivaltava, mutta freestylessä riimien täytyy olla ”douppeja” eli erinomaisia ja taustabiittien ”mässyjä” eli hienoja. Battlen voittajan valitsee yleisö, joka palkitsee yltäkylläisesti hyvät (engl. *def*), innovatiiviset freestylet ja on anteeksiantamaton ”wäkkien” (engl. *wack*) eli banaalien esitysten suhteen. Arviointi perustuu kolmeen tekijään, joita ovat MC:n flow eli räpin rytmi, räppäriin sanojen selkeys sekä iskulinjojen (*punchline*) nokkeluus.

2.3 Rap ja freestyle Suomessa

Ne ensimmäiset suomalaiset räpkappaleet, joita on aikojen saatossa alettu kutsumaan räpiksi, ajoittuvat vuoteen 1983. Silloin nauhoitettiin kaksi kappaletta, joista kumpikin edustaa jonkinlaista räpin esimuotoa. Rocklaulajana paremmin tunnettu Kojo äänitti yhdessä amerikkalaismuusikko Billy Carsonin kanssa kappaleen nimeltä ”Whatugonnado?”. Toinen räpkokeilu oli General Njassa and the Lost Division -yhtyeen kappale ”I’m Young, Beautiful and Natural”. Nämä molemmat kappaleet ottivat vaikutteita esikuviltaan Grandmaster

Flashilta sekä Sugarhill Gangilta, jotka olivat hiphopin uranuurtajia Yhdysvalloissa. Njassa, oikealta nimeltään Jyrki Jantunen, on myöhemmin tullut tunnetuksi Radio Helsingin juontajana (Miettinen 2011: 32.). Njasssa on kuitenkin itse maininnut kappaleen olevan ennemminkin elektrofunkia kuin räppiä. (Rap Scholar 24.7.2017.)

Sykärin (2014), mukaan suomalaiset räppärit ryhtyivät tekemään kappaleita englanniksi, koska se koettiin autenttiseksi räpin kieleksi esikuvienkin innoittamana. Vasta 1980-luvun loppupuolella alettiin räppiä tekemään myös suomeksi. Ensimmäisiä räpyhtyeitä, kuten Pääkkösiä ja Raptoria leimasivat niiden vahvasti huumorin värittämät sanoitukset. Kuuntelijat ilmeisesti pitivät yhtyeiden suomenkielisistä kappaleista, koska yhtyeiden levymyynti ylsi kiitettäviin lukemiin. Tämä suomalaisen räpin huumorikausi loi leimansa suomenkieliseen räppiin pitkäksi aikaa ja voidaan sanoa, että ensimmäisiä kunnianhimoisia suomenkielisiä *mainstreamräpiksi* eli valtavirtaräpiksi luokiteltavia levyjä oli Fintelligensin eli Iso H:n ja Elastisen ”Renesanssi” vuodelta 2000. Aikalaislausuntojen mukaan siinä tarjottiin kansainvälisen tason räppibiittejä ja häpeilemättömän itsevarmoja sanoituksia. Sykärin (2014), mukaan suomen kieli oli vakiintunut hiphopissa käytetyiden sanoitusten kieleksi 1990-luvun loppupuolella. Julkaisuja ei silti ollut paljonkaan tehty suomeksi valtavirtaräpin puolella, jota Fintelligens edustiennemminkin vaihtoehtoisia eli *undergroundräp*levyjä, joihin lukeutuivat esimerkiksi *olariräpin* pioneerien levyt. Suomenkielisen räpin hyväksynnällä oli välitön vaikutus myös freestylen suosioon. (Sykäri 2014: 2.)

Suomessa ensimmäiset merkit improvisoidun räpin rantautumisesta nähtiin 1990-luvun jälkipuoliskolla. Silloin aloittaneet nuoret räppääjät kuuntelivat amerikkalaisia radiokanavia ennen kaikkea internetin välityksellä ja esiintymisiä oli esimerkiksi kuuluisaksi tulleella ”Carrolsin kulmalla”. Yhdysvaltojen länsirannikolla voimallinen alakulttuuri, jossa keskiössä oli improvisoitu räp, toimi merkittävänä esikuvana. Tärkeitä artisteja, joilta ammennettiin vaikutteista olivat esimerkiksi Common ja The Arsonists. Amerikassa termiä freestyle käytettiin myös valmisteltujen räpesitysten yhteydessä, mutta Suomessa sitä käytettiin vain improvisoitujen esitysten yhteydessä. Improvisointi nähtiin suomalaisten pioneeriräppäreiden piirissä luonnollisena osana MC:n työkalupakkia. (Rap Scholar 24.7.2017; Sirén 2006; Taatila 2019.) Useat MC:t suomessa ovat lähteneet tekemään improvisoitua räppiä varhaisella iällä instrumentaalitaustalle tai ilman jäljitellen amerikkalaisessa räpissä esiintyviä aiheita sekä kehittämällä aihealueita ympäröivästä todellisuudesta tai antautuen ajatuksen vietäväksi. Freestylen pohjalla olevan tekniikan omaksuminen on mahdollista muutaman vuoden

harjoittelulla, mutta toistuvalla, yritteliäällä treenaamisella sen ilmaisukieli voidaan hallita. (Sykäri 2014: 5.)

2.4 Freestyle, Kajo ja Tyykikylä Battle

Improvisoidun rapin eli freestyle-rapin tai lyhennettynä freestylen ajatuksena on se, että sanoitus luodaan esityshetkellä taustabiitin päälle tai ilman sitä. Jälkimmäisessä tapauksessa puhutaan a cappellasta samoin kuin klassisen laulun puolella, jossa sillä tarkoitetaan laulumusiikkia, jossa ei ole soitinsäestystä. Keskityn analyysissäni ainoastaan taustabiitin päälle luotuun räppiin ja jätän a cappellan ja etenkin sen intonaation myöhemmää tarkastelua varten.

Tutkimuskohteeni on Kajon freestyle-esitys Tyykikylä Battlen finaalissa 2015. Kajo alias Kalle Niskanen on suomalainen freestyle-räppäri, joka on tullut tunnetuksi etenkin esiintymisistään rapin SM-kilpailuissa. Vuodesta 2000 lähtien tässä kilpailussa on etsitty parasta suomalaista freestyle-battle -artistia ja se järjestettiin ensimmäisinä vuosina ainoastaan englannin kielellä. Vuonna 2002 suomenkielinen sarja perustettiin sen rinnalle ja vuonna 2009 englanninkielinen sarja lopetettiin kokonaan. Kajo on voittanut finaalin kolme kertaa vuosina 2009, 2011 sekä 2015, ollen näin menestynein artisti kilpailun historiassa. Kajo on voittanut myös Tyykikylä Battlen useamman kerran. Kajo on yhdessä S-Mollin alias Tyykikylä Battlessakin mainitun Sampin kanssa perustanut Suomen ensimmäisen kirjoitettujen rap battlejen liigan Skriivaa ku riivaa (lyhennettynä SKR) vuonna 2012.

Tyykikylä Battle on Forssassa kahden vuoden välein järjestettävä freestylebattletapahtuma, jonka historiassaan kolmatta finaalia tutkin työssäni. Vuoden 2015 tapahtumassa ja sen finaalissa kilpailivat kaksi suomalaisen freestylerapin tunnetuinta räppäriä, Kajo ja Ironine. Ironine on suomalainen freestylerap-artisti, joka voitti rapin suomenmestaruuden vuonna 2017 sekä ensimmäisen järjestetyn SKR -finaalin vuonna 2012. (Sykäri 2013: 5–6, 20; Sykäri 2019: 8.) Freestyleä esittävät monet artistit konserteissaan ja merkittävimpiä suomalaisia freestylekollektiiveja on Solosen, Kosolan, Xmiehen, Jodarokin ja Särren ahkerasti keikkaileva kokoonpano nimeltä FreeRap.

Rap ja freestyle ovat taiteenmuotoja, jotka perinteisesti ovat kaihtaneet määritelmiä. Ne pyrkivät jatkuvasti olemaan liikkeessä, muutoksessa ja etenkin freestyle on vahvasti esitystilanteeseensa sidoksissa oleva räpin laji, joka on puhtaasti improvisatorinen musiikin esityksperinteen muoto. (Pihel 1996: 250–251.) Rämpämusiikissa, samoin kuin pop/rock-musiikin puolella rumpali soittaa usein sellaisen peruspulssin, jota vasten muut rytmilliset tapahtumat pystytään havaitsemaan (Lilja 2013: 63). Rämpämusiikissa tosin ei välttämättä ole rumpalia, vaan rytmilliset tapahtumat tuotetaan muun muassa rumpukoneilla tai sampleilla. On olemassa myös kokoonpanoja, jotka suosivat ennen kaikkea oikeita soittimia, kuten amerikkalainen yhtye The Roots. Esimerkiksi yhtyeensuosittu kappale The Seed (2.0) soi usein suomalaisilla radiokanavilla vuosina 2002–2003. Freestylessä esitys tapahtuu lähes poikkeuksetta elävän yleisön edessä ja yksittäistä freestyle-esitystä on mahdotonta toistaa jälkeinpäin samanlaisena, joka tekee siitä uniikin taiteen lajin. Freestylen esitystilanteessa on useimmiten läsnä DJ, joka tarjoaa musiikillisen taustan eli biitin, jonka päälle MC lähtee sitten rakentamaan riimejään.

Sykäri kuvailee freestylebattlea artikkelissaan (2014), seuraavasti:

Freestylebattellessa kaksi ennalta sovittua tai arvottua osallistujaa kilpailevat keskenään. Tapahtumat tuotetaan tavallisesti sillä periaatteella, että ainoastaan toinen kilpailija valitaan jatkoon tuomareiden tai yleisön päätöksellä. Vuorot kestävät alkukierroksilla yleensä 40 sekuntia ja niitä on tavallisesti kaksi. Battlen loppupuolella vuoroja on yksi tai useampi ja ne kestävät yleensä minuutin. Tasavahvat kilpailijat saavat usein lisäkierroksia joko taustabiitin kanssa tai ilman sitä, jolloin puhutaan a cappella -kierroksista. Aloitusvuoron päättävät yleensä tuomarit, järjestäjät tai kivi-paperi-sakset-arvonnassa voittanut kilpailija. (Sykäri 2014: 18–19.)

Sykäri selittää myös arviointitapahtumaa samassa artikkelissa tähän tapaan:

Battlen voittajan valitsee joko tuomaristo tai yleisö, joka äänestää äänenvoimakkuudellaan voittajaa. Yleensä se kilpailija, joka onnistuu tuottamaan nokkelimmat, älykkäimmät ja nasevimmat riimit, valitaan battlen voittajaksi. Tasapuolisten kilpailijoiden tapauksessa arviointiperusteina voidaan myös käyttää kilpailijan rytmitajua, flowta sekä kykyä vastata nopeasti vastaparin tuottamaan loukkaukseen. Evaluointiin voidaan näiden lisäksi liittää

muutakin ominaisuuksia, joita ovat muun muassa vuorovaikutteisuus yleisön kanssa, persoonallisuus sekä esiintymisvarmuus ja -kestävyys (ks. Sykäri 2014: 28–29).

Yhteen neljäsosanuottiin saattaa mahtua freestylessä yksi tai useampia sanoja, jotka on rytmitetty vaihtelevin tavoin. Tämä luo rytmiin hetkittäistä muuntelua ja tekee joistain sanoista vaikeaselkoisia. Rytmilliset idiomit, joita räpmusiikissa käytetään ovat usein taiturimaisia. Taiturimaisuus liittyy myös freestylen yhteydessä käytyihin battle-esityksiin, joissa vastapari pyritään voittamaan erilaisin keinoin ja yksi keino on osoittaa korkeatasoista ja innovatiivista rytmitajua. Muita arvostettuja ominaisuuksia freestyletaitojen lisäksi MC:lle ovat muun muassa omaperäisyys, monipuolisuus riimien käytössä, flow, joka on vahvasti sidoksissa synkopaatioon ja kadenssiin eli rytmisen sujuvuuteen, sanoitusten runollinen arvo sekä pitkäikäisyys (Kool Moe Dee 2003: 1).

2.5 Hip-hop-kulttuurin tutkimus muualla maailmassa ja Suomessa

Hip-hop-kulttuurin urauurtavimpia tutkimuksia on Tricia Rosen teos *Black Noise* vuodelta 1994, jossa pääpaino on kulttuurisissa sekä poliittisissa näkökulmissa. Jeff Changin kattavassa *Can't stop, Won't stop* -teoksessa vuodelta 2009 tarkastellaan hiphopin historiaa Amerikassa ja liitetään se myös journalistiseen keskusteluun. Myös vuonna 2015 julkaistu *The Cambridge Companion to Hip-Hop* tuo erinomaisen lisän tutkimuskirjallisuuteen, koska siinä esitellään hip-hop-kulttuurin tutkimusta sen tärkeimpien elementtien osalta genren tunnetuimpien tutkijoiden toimesta. Martin Connorin teos *The Musical Artistry of Rap* vuodelta 2018 päivittää perinteisiä musiikkitieteen tutkimusmenetelmiä vastaamaan rapmusiikin tarpeita. Näitä molempia tulen hyödyntämään myös jatkotutkimuksissani.

Suomalaisesta räpistä on kirjoitettu myös muutama yleisteos, kuten toimittaja Jani Mikkosen *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* vuodelta 2000 sekä Palefacen alias Karri Miettisen *Rappioidetta* vuonna 2011. Paleface on myös kirjoittanut yhdessä Esa Salmisen kanssa vuonna 2019 ilmestyneen teoksen *Kolmetoista kertaa kovempi - räppäarin käsikirja*, jossa paneudutaan kattavasti räppien kirjoittamiseen ja räppäämisen tekniikkaan.

Suomalaisen hiphopin tutkimus on vielä verrattain nuori tieteenala. Elina Westinen on kirjoittanut suomalaisesta hiphopista väitöskirjan *The Discursive Construction of*

Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture (2004). Siinä tarkastellaan hiphopin diskurssia ja kuinka sen sisällä luodaan kuvaa autenttisuudesta. Tuoreimpia artikkelikokoelmia on vuonna 2019 julkaistu *Hiphop Suomessa* -teos, jossa Suomen tunnetuimmat hiphop-tutkijat ja tekijät kirjoittavat ajankohtaisista aiheista. Inka Rantakallion väitöskirja *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap* (2019), käsittelee suomiräpin uushenkisyyttä ja ateismia. Hän on myös toimittanut Bassoradion puolella puoli-tieteellistä keskusteluohjelmaa nimeltä *Rap Scholar*. Eniten räpin tutkimusta on tehty sen syntysijoilla Yhdysvalloissa ja Euroopan mantereella Ranskassa.

Venla Sykäri on freestylen esityserinteen tutkimuksen johtava asiantuntija Suomessa. Sykäri on tehnyt aiheesta paljon tutkimusta folkloristiikan näkökulmasta. Esimerkiksi vuonna 2014 ilmestyneessä artikkelissa ”*Sitä kylvät, mitä niität*”, Sykäriin pääpaino on verbaalisen improvisoinnin tutkimisessa freestyle-esityksissä. Vuonna 2019 ilmestynyt artikkeli ”*Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys*” toimii hyvänä taustamateriaalina muun muassa historiaan keskittyvässä luvussani. Tässä työssä hyödynnän myös soveltuvien osien hänen vuoden 2019 artikkeliaan ”*Interactive Oral Composition: Resources, Strategies, and the Construction in a Finnish Freestyle Rap Battle*”. Siinä Sykäri tutkii tässä tutkielmassa analysoimaani freestyle-battlea etenkin sen esityksen tulkinnan tasolla. Sykäri on ystävällisesti tarjonnut minun käyttöön tekemänsä litteroinnit battlesta ja on suurelta osin hänen ansiotaan, että kiinnostuin kyseisestä aiheesta.

Esa Lilja on tutkinut ja opettanut transkriptiota muun muassa Helsingin yliopistolla musiikkitieteen oppiaineessa. Hyödynnän hänen kirjoittamaansa artikkelia, *Idiomaattiset kuviot musiikin kuulemisen apuvälineinä* ja sen ensimmäistä osaa nimeltä *Rytmiset idiomit* sekä artikkelia *Populaarimusiikin transkription ja analyttisen kuuntelun kehittäminen*. Ne julkaistiin *Musiikin Suunta* -lehden numerossa 1/2013 sekä *Etnomusikologian vuosikirjassa* numero 26. Ensimmäinen artikkeli esittelee erilaisia rytmillisiä idiomeja ja tarjoaa työkaluja niiden tunnistamiseen soivasta aineistosta. Toisessa artikkelissa tarkastellaan transkriptiota ja sen problematiikkaa musiikintutkijan näkökulmasta.

Laitinen on tutkinut säkeistömetriikkaa muun muassa rekilauluissa. Hyödynnän hänen vuoden 2003 väitöskirjaansa ”*Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*” soveltuvien osien, käyttäen pääasiallisena analyysikirjallisuutena lukua 5 nimeltä ”Runo, mitta, musiikki: kansanlaulun säkeistömetriikka”. Laitisen mukaan laulujen metriikan tutkimuksessa on olemassa kuusi

olennaista analyysitasoa. Musiikin puolella voidaan tutkia musiikin melodiikkaa, rytmiiikkaa tai metriikkaa sekä laulun puolella sen melodiikkaa, rytmiiikkaa ja metriikkaa. (Laitinen 2003: 182.) Omassa tutkimuksessani paneudun niin laulun metriikkaan kuin sen rytmiiikkaankin.

3. Transkription ja metriikan tutkimuksen työkalut

3.1 Metrinen analyysi ja transkription teoria

Pro gradu -tutkielmani käsittelee laulutekstin metrillisiä pohjakaavoja metriikan teorioita hyödyntäen. Teen yksityiskohtaisen kvantitatiivisen rakenneanalyysin Kajon laulamasta tai räppäämästä metristä. Tutkin tämän menetelmän avulla laulujalkojen tavumääräfrekvenssiä eli sitä, onko tavumäärässä vaihtelevuutta tai vastaavasti pysyvyyttä. Tästä voin sitten vetää analyyttisiä johtopäätöksiä sen suhteen, että sisältääkö myös freestyle jonkinlaisia muuttumattomia rytmisiä rakenteita tässä kyseisessä freestyle-battleissa. Pohdin rytmin ja taustabiitin vuorovaikutusta sekä hahmottelen tyylillisiä suuntaviivoja Kajon räpille muun muassa Krimsin (2000) luoman luokittelujärjestelmän avulla.

Analyysin tutkimuskirjallisuutena on transkription ja sen teorian osalta Esa Liljan 2013 kirjoittama artikkeli ”Idiomaattiset kuviot musiikin kuulemisen apuvälineinä” ja sen ensimmäinen osa nimeltä *Rytmiset idiomit*. Käytän myös Liljan artikkelia ”*Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen kuuntelun kehittäminen*” vuodelta 2014 hyödyksi työssäni. Pääasiallisena metodologisena kirjallisuutena käytän Heikki Laitisen vuonna 2003 laulujalkojen metriikan tutkimukseen käyttämää metodologiaa hänen väitöskirjassaan *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*.

Transkriptio ja sen teoria (Lilja 2013, 2014) muodostavat rungon tutkielmalleni ja aineiston analyysille. Teen transkriptiot nuotinnusohjelmalla, koska haluan edelleen kehittää myös nuotinnustaitoani sekä kuulonvaraista transkriptiotaitoa. Transkriptiot tässä työssä ovat hieman kvantisoituja eli aika-arvoiltaan pyöristettyjä lähimmän kuudestoistaosanuotin tarkkuuteen. Näin ollen niitä ei voida pitää täydellisen tarkkana esityksenä nuotintamastani tapahtumasta, vaikka ne välillä olisivatkin esityksen kanssa yhteneviä. Tämä päätös johtuu ennen kaikkea siitä, että tavoitteenani on tutkia tekstin ja rytmin yhteistoimintaa tavutasolla eikä räpin hienorytmisiä poikkeamia. Heikki Laitisen mukaan nuotinnoksen tarkkuudella on

merkitystä. Usein siitä ei kannata tehdä liian tarkkaa, koska metristen rakenteiden hahmottaminen saattaa hankaloitua (Laitinen 2003: 207).

Transkriptiolla kuvannetaan musiikillinen esitys länsimaisella standardinotaatiolla. Minulla tämä notaatio toimii musiikkianalyttisena metodina. Olen tehnyt kappaleen ensisijaisesta tekstistä eli soivasta musiikista toisisijaisen tekstin eli nuotinnoksen. Tämän notaation käyttötarkoituksena on tuottaa tietoa kappaleen metrillisistä rakenteista ennen kaikkea tutkimuskäyttöön. Olen valinnut nuotinnettavaksi ainoastaan sanojen rytmisen tason, koska tarkastelen sanojen rytmittämistä laulujalkojen sisällä. Kyseessä on eräänlainen hybridimuoto *deskriptiivisen* ja *preskriptiivisen* sekä *foneettisen* ja *foneemisen* nuotinnoksen väliltä. Nämä käsiteparit liittyvät esimerkiksi nuotinnoksen tarkkuuteen, yksityiskohtaisuuteen sekä siihen, onko nuotintaja ottanut huomioon musiikkikulttuurin sisäisen ajattelutavan vai ei. (Lilja 2014: 162–169.) Nuotinnoksen voidaan katsoa kallistuvan enemmän foneettiseen ja preskriptiiviseen, koska en itse ole hiphop-artisti, mutta kuitenkin kasvanut länsimaisen populaarimusiikin vaikutuspiirissä ja kuunnellut sitä koko ikäni.

3.2 Metriikan ja rytmiiikan tutkimuksen peruskäsitteistö

Seuraavaksi esittelen termit, jotka ovat kaikkein keskeisimpiä freestyle-esityksen musiikillisen ymmärtämisen kannalta. Rytmiiikka on hyvin luonnollisesti freestylen keskiössä ja sen korkeatasoinen toteutus on yksi battlen voittajan valintaperusteista, kun yleisö tai tuomarit lopulta tekevät päätöksen. Esteettisesti korkeassa arvossa pidetään rytminkäsittelyssä esimerkiksi synkopointia. Laitisen (2003) kategorisoinnin avulla on mahdollista hahmottaa tarkemmin säkeiden tasolla ilmeneviä tapahtumia.

Laitinen nimittää oman analyysinsä rakenne-elementeiksi säkeistön, säeparin tai säekolmikon, säkeen, säkeen puolikkaan (dipodian), laulujalan eli tahdin sekä tahdin puolikkaan. Hänen mukaansa laulu, joka lauletaan, etenee ajassa yksi laulujalka, yksi säe, yksi säepari ja säkeistö kerrallaan. Kun säkeistö saadaan lauletuksi, niin ryhdytään rakentamaan seuraavaa säkeistöä. (Laitinen 2003: 220.) Käytän tässä työssä pääasiassa Laitisen (2003) omassa väitöskirjassaan käyttämää käsitteistöä sekä tarpeen mukaan liitän myös Ilmari Krohnin ja runousopin käsitteistöä mukaan asian havainnollistamiseksi.

Krohnin mukaan ponnahtavaa iskutonta säveltä, joka on ensimmäisessä iskualassa, mutta joka ei täytä koko iskualaa, nimitetään *kohosäveleksi*. Jos kohosävelet täyttävät iskualan osan, tahtia voidaan kutsua *kohotahdiksi*. Kohotahti tulee esittää ponnahtavana ja sen jälkeen tuleva isku ikään kuin ponnahtuksen huippukohtana eli riittävän voimakkaana suhteessa kohotahtiin. (1911: 48, 50.)

Synkopaatiolla tarkoitetaan sellaista säveltä, joka ilmenee sellaisella tasolla, jossa ei ole pulssia ensimmäisellä metrisellä tasolla. Ensimmäinen metrinen taso on se taso, jolla iskut lasketaan ja ne tunnetaan sekä sitä seuraava isku on joko poissaoleva (tauko) tai alistettu (sidoskaarella yhdistetty). On kuitenkin tärkeää erottaa toisistaan *kaaritus*, *pidätys* sekä synkopaatio. Kaaritus esiintyy yleensä metrisesti vahvalla tahdinosalla, joka on ensimmäinen tai kolmas isku 4/4-tahtiosoituksessa. 6/8-tahtilajissa metrisesti vahvat tahdinosat taas ovat sen ensimmäinen ja neljäs isku. Pidätys alkaa metrisesti heikolla tahdinosalla ja synkopaatio sellaisella tahdinosalla, jolla ei ole iskua ensimmäisellä metrisellä tasolla eli esimerkiksi tauolla tai heikolla tahdinosalla. (Cooper, G. & Meyer, L. 1966: 100–101.)

Rytmi on ikäänkuin metrin ajassa aineellistunut muoto. Yhtä ainoaa metriä käyttäen taitava artisti kykenee luomaan rytmisesti erittäin mielenkiintoisia kudusrakenteita. (Leisiö 2006: 19.) Musiikissa termillä rytmi voidaan viitata kappaleen osien suhdetta siihen kokonaisuuteen, johon ne kuuluvat. Krohnin mielestä rytmi saa syntynsä siitä, että se aika, joka sävelteoksen esittämiseen tarvitaan, jakautuu järjestelmällisesti osiin, jotka ovat korvalle tajuttavia. Esitykseen käytetty voimamäärä vaihtelee musiikissa sävelten välillä ja sävelten liikkeet ilmaistaan vuorotellen voimakkaita ja heikkoja säveliä. Ajan osiutumista osoittavat voimakohdat ovat *iskuja*, iskujen kohdilla olevat sävelet *iskullisia* tai *iskusäveliä* sekä niiden lomassa olevat sävelet *iskuttomia*. *Iskuala* taas tarkoittaa kahden iskun välissä olevaa ajanosaa. Runoudessa tästä käytetään nimitystä *runojalka*, musiikissa *tahtijalka*. (Krohn 1911: 19, 22–24.)

Metrin perusyksiköksi määritetään musiikissa tahti, jota tässä työssä nimitetään myös laulujalaksi. Tahdit voidaan eritellä niiden painotusten mukaan muun muassa 3/4-, 4/4- tai 5/8-tahdeiksi. Metriikan käsitteitä ovat musiikkianalyysin puolella iskullinen ja iskuton osa tai pääpainollinen ja sivupainollinen tahdinosat tai isku sekä runoanalyysissä runojalan nousu ja lasku. Pentti Leinon (1982) kalevalamittaa ja kirjallista runoutta koskevat metriikkatutkimukset ovat havainnollistaneet sen, että laulun metriikka eroaa kirjallisen runon

metriikasta. Runomitan asemesta voidaankin puhua laulumitasta ennemmin kuin runomitasta. Verrattaessa laulumittaa kirjallisen runon metriikkaan, voidaan todeta, että jälkimmäisellä on enemmän rajoituksia. Suomen kielessä sanat ovat yleensä kahden, kolmen tai neljän tavun mittaisia ja freestylen sanapaino on samankaltainen kuin siinä yleensä esiintyvä painotus. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että sanan paino on joko pääpainollisella ensimmäisellä tavulla tai sivupainollisella tavulla, joka on nelitavuisen sanan kannalta sen kolmas tavu. (Laitinen 2003: 207–209; Leisiö 2006: 18–19; Sykäri 2014: 15.)

3.3 Runoanalyysin termejä

Runouden tutkimuksessa ei sovi sivuutta myöskään *riimin* käsitettä. Siinä kaksi tai useampi sana muodostavat äännesointuisuuden, kuten sanaparissa **taitan** – **laitan**. Tässä on kyseessä *täydellinen riimi*, koska riimiparissa olevat äänteet ovat identtisiä loppusointuun sijoittuvasta ensimmäisestä vokaalista alkaen. *Puoliriimissä* tätä täydellistä äännesointuisuutta ei ole, vaan sanat rimmaavat vain osittain, esimerkiksi **farmareilta** – **kulkevilla**. Riimillinen laulu järjestyy säkeistöiksi, jotka seuraavat toisiaan. Riimisanoja, jotka muodostavat joko riimiparin tai laajemman riimisarjan, voi myös esiintyä säkeen sisällä, jolloin puhutaan *sisäriimistä*. Räpissä *multiriimit* eli useammasta sanasta muodostuvat riimit ovat hyvin tavoiteltua, koska ne osoittavat MC:n taituruutta. Suomalaisessa räpissä riimit ovat vokaaliriimejä. (Laitinen 2003: 178–179; Sykäri 2013: 13–14.) *Multiriimit* eli monitavuiset riimit ovat muodostuneet myös Kajon tavaramerkiksi tehokeinona ja niitä pidetään räppärien parissa hyvin ihanteellisina.

Runoanalyysisessä tarkastelussa runojalassa olevan metrisen luonteen määrittelee etupäässä siinä olevien tavujen luonne ja määrä. Runojalat sisältävät eri määrän tavuja. Esimerkiksi kaksitavuisista runojaloista voidaan käyttää nimitystä *trokee*, *jambi* tai *spondee* tavujen luonteen mukaan. Kolmitavutahdit ovat joko *daktyyleja* tai *anapesteja*, kun taas nelitavutahdit ovat *peoneja* (Laitinen 2003: 222–223.) *Trokee* muodostuu suomalaisessa runoudessa painollisen (´) ja sitten painottoman tavun (x) yhdistelmästä (´xx). Antiikin runomitoissa siinä yhdistyvät pitkä (–) ja lyhyt (u) tavu eli – u. Yleisimmin käytettyjä runojalan tyyppejä ovat nousevat jalat eli *jambi* (x´), *anapesti* (xx´), ja *peoni* (xxx´). Laskevista runojaloista yleisimmin ovat käytössä *trokee* (´x), *daktyyli* (´xx) sekä *peoni* (´xxx).

Usein käytetään myös kaksitavuista spondeeta (– –) ja pyrrheetä (U U). (Leino 1982b: 13 & Leino 2002: 232.)

3.4 Prosodiset ominaisuudet ja flow

Yhtenä tärkeänä osana musiikin ja rapin ilmaisuvoimaa voidaan pitää myös sen *prosodia* ominaisuuksia. Kielitieteilijä Kaisa Häkkisen (Häkkinen 1996: 104), mukaan näillä on erityisesti fonologinen tehtävä kielessä. Prosodisiksi ominaisuuksiksi luokitellaan *kesto*, *paino* sekä *korko*, josta myös käytetään nimitystä *sanansisäinen sävelkulku*. Koron ja painon yhteinen vaihtoehtoinen termi on *aksentti*. Paino on kielen *dynaaminen aksentti* ja korko sen *musikaalinen aksentti*. Sitä yhteisvaikutusta, joka näistä ominaisuuksista muodostuu, nimitetään myös *intonaatioksi*. Intonaatiota pystytään tutkimaan tavun, sanan ja lauseen eli erilaajuisten yksiköiden tasolla. Siihen luetaan kuuluvaksi myös puheen rytmitys taukoja hyödyntämällä. (Häkkinen 1996: 104.) Philip Tagg (Tagg 2015: 598), taas määrittelee prosodian puheen rytmin, nopeuden, *aksentoinnin*, *intensiteetin* sekä intonaation tasolla tapahtuvaksi, puheen musikaalisiin aspekteihin sidoksissa olevaksi ilmiöksi. Hänen mukaansa myös metrisessä laulussa, kuten räpissä puhe korvaa laulun tonaaliset ominaisuudet, rytmillisten ja metristen ominaisuuksien säilyessä koskemattomana (Tagg 2015: 367). Tämä sama huomio on välittynyt myös omasta tutkimuksestani.

Räpistä voidaan tuskin puhua ilman että mainitaan *flown* käsitettä. Oliver Kautnyn (2015), määritelmän mukaan sillä tarkoitetaan MC:n rytmistä äänenkäyttöä, kadenssin virtaavuutta eli sitä kuinka rytmi soljuu eteenpäin. Flow voidaan jaotella kolmeen puoleen. Ensiksi sillä voidaan tarkoittaa rytmin tuotannon puolta eli sitä kuinka ilma virtaa ulos keukoista ja muodostaa sanojen virtauksen. Toiseksi sanaa flow voidaan käyttää siitä musiikillisesta tuloksesta, kun ilmavirta synkronisoidaan biittiin tai sykkeeseen. Kolmanneksi termi voidaan liittää siihen, miltä musiikki tuntuu silloin, kun se havaitaan ja vastaanotetaan. Usein tätä jälkimmäisestä määritelmää käytetään silloin, kun räppäriin flow saa esitystilanteessa yleisön päät nyökähtelemään. Silloin esiintyjältä vaaditaan yleensä mestarillista rytmittajua. Flow on oppimisprosessi, joka syntyy kuuntelemalla ja vertailemalla suurta määrää kappaleita ja ottamalla myös huomioon fanien, artistien sekä kriitikoiden käsitykset hyvästä flowsta. (Kautny 2015: 104–105.)

Kautny on liittänyt analyysiinsä myös elementtejä Arnold Schönbergin *Sprachgesangista*. Hän mainitsee, että räppääminen on yhdistelmä tyyliä *Sprachgesangia* ja ääniperkussiota (Kautny 2015: 101). Myös räpissä voidaan selkeästi jaotella se, kuinka paljon räppääjä integroi puheen ja toisaalta laulun elementtejä musiikkiinsa. Kajan tapauksessa voisin sanoa, että hänen räppäämisensä on melko voimakkaasti liitettävissä puhemaisuuteen, johon hän yhdistää laulumaisia elementtejä joissakin ilmaisuissa tai sanoissa intonaation tasolla.

Flowlla on myös eri tyyliä. Perinteinen ja käytetyin tapa on sanojen tavujen sijoittaminen tasaisesti kuudestoistanuotin välein sanan painon ollessa ensimmäisellä tavulla. Näin iskut sijoittuvat hyvin ennustettavasti painollisille ja painottomille tahdinosille. Tämä korostuu erityisesti silloin, kun taustabiitin virveliniskut osuvat toiselle ja neljännelle iskulle tahdin sisällä. Korva yleensä odottaa tätä säännöllistä rytmiä ja kuulee helposti poikkeamat siitä. Jos virvelin isku sijoittuu kolmannelle iskulle neljännen asemesta, niin korva tunnistaa tällaisen biitin hitaampana, vaikka tempomerkintä säilyisikin samana. Tällöin räppäri voi helposti manipuloida biittiä etenkin triolien avulla. Modernilla räpterminologialla tästä käytetään nimitystä *Migos flow* tai *Versace flow*, sen popularisoinen artistin ja hänen esittämänsä kappaleen mukaan. Ensimmäisiä esimerkkejä triolien käytöstä rapmusiikissa oli muun muassa Public Enemyn kappale *Bring the Noise* vuodelta 1987. Triolit ovat tehokas työkalu räppäämisen energiatason nostajana. (Kautny 2015: 105; Caswell 2017.) Alunperin triolit ovat kuitenkin tulleet rapmusiikkiin länsiafrikkalaisesta musiikista. Agawun (1987: 406–408), mukaan suurin osa julkaistuista länsiafrikkalaisesta musiikista tehdyistä transkriptioista, ovat triolien dominoimia sekä kahdella että kolmella jaollisissa metreissä (*duple* ja *compound metereissä*).

3.5 Räppäämisen tyylipiirteet

Räppäämisen tyylipiirteitä tarkastelemalla pystymme tekemään huomioita siitä tyylistä tai niistä tyyleistä, jotka räppäämisessä ovat läsnä. Näitä kirjoitettujen räppien puolella tehtyjä havaintoja on mahdollista soveltaa myös freestylen tutkimukseen. Tyyliä on vaikutusta esimerkiksi rytmin jäsentelyyn ja intonaatioon, jotka ovat tärkeitä osa-alueita freestylen toteutuksessa.

Adamsin (2008), mukaan taustamusiikin päälle räpätty teksti tukeekin musiikkia ja vaikuttaa sanojen rytmilliseen asetteluun. Rääpärit valitsevat rytmejä, niiden ryhmittelyjä sekä motiiveja musiikista ja liittävät ne sanoitusten rytmeihin. Sanojen semanttisen tarkastelun taso on toissijainen verrattuna tekstin konsonanttien ja vokaalien kombinaatioiden sijoittumiseen eri kohtaan musiikin metriä. (Adams 2008: 2.)

Adams (2008) antaa esimerkin sanoitusten ja musiikin rytmin vuorovaikutuksesta. Siinä räppäri Q-Tip asettaa riimitellyt tavut iskuille 2 ja 4 eli synkronoi ne aksentoitujen rumpuiskujen kanssa. Iskujen 2 ja 4 jälkiosat eli musiikillisesti heikot iskualat jätetään tyhjiksi hänen räpeissään ja se täsmää sen kanssa, että musiikki on niin sanotusti tyhjää näissä kohdissa. Ainoastaan bassokitaralla ja hi-hatilla on näissä kohdissa rytmiä alukkeet (*attack*). Rääpärit usein tekevät sanoitukset niin, että ne täydentävät musiikissa esiintyvää säveltason puolta. Rääppäminen on olemukseltaan erillään laulusta ja siten sen säveltason vaihtelut ovat sidoksissa räppäreiden äänen muunteluun mukaillen alla olevan musiikin muotoa. Rääpärit eivät muodosta harmonista tai kontrapunktista suhdetta musiikkiin, joka soi pohjalla. Ennemminkin tavujen ryhmittelyt tekstin puolella seuraavat usein toistuvien harmonisten tai melodisten kuvioden ryhmittelyä. (Adams 2008: 4.) Nämä huomiot on siis tehty kirjoitettujen räppien osalta. Tässä työssä keskityn ainoastaan rytmin ja sanoitusten yhteistoimintaan.

Krims (2000) puhuu räpin luokitteluun luomassaan järjestelmässä kahdesta räppäämisen päätyylistä sen esittämisen osalta. Ensimmäinen, vanhempi tyyli on laulettu tyyli (*sung style*), jota esiintyi eniten hiphopin alkuaikoina sen olemassaolon ensimmäisinä 10–15 vuotena. Sitä kuvaavat rytmisen toisteisuus, musiikillisesti vahvoille iskunosille osuvat aksentit, säännölliset ja iskuille asettuvat tauot (yleensä neljännelle iskulle) sekä tiukat duoliryhmitykset (yleensä kaksi toisiaan seuraavaa kahdeksasosanuottia). Tässä tyyliissä loppuriimi asettuu perinteisesti tahdin neljännelle iskulle ja sitä seuraa usein *kesuura* eli säkeessä oleva tauko. (Krims 2000: 50.) Edellä mainittua tyyliä nimitetään usein vanhan liiton flowksi (*old school flow*).

Toinen tyyli Adamsin luokittelussa on nimeltään *puheenomainen*, *puheen kyllästämä tyyli* (*speech-effusive style*), joka voidaan vielä erottaa *perkussiivisesta* (*percussion-effusive*) tyylistä. Käytän tästä lähtien tyylistä nimeä *puheenomainen* tyyli. Näistä kahdesta puhutaan yleiskäsitteellä *puheenomainen tyyli* (*speech-effusive style*), kun niitä ei erotella toisistaan. Niille on ominaista rapin virtaaminen metrin rytmisten rajojen ylitse, jolloin se hyödyntää

mutakin rytmikuvioita kuin kaksi- tai nelijakoisia rytmityksiä. Tällä virtaamisella voidaan viitata esimerkiksi jatkuvaa biitin rytmistä alajaottelua, toistuvia heikolle iskunosille asettuvia aksentointeja tai mitä tahansa muuta strategiaa, jolla pyritään luomaan polyrytmejä perinteisen 4/4-tahtiosoituksen tasaisten iskujen kanssa. Tässä kompleksisemmassa räppäämisen tyyliissä saatetaan myös käyttää multiriimejä, kuten osuuksia, jossa säe rimmaa jatkuvasti, useita synkopaatioita, metrin rikkomista (rytmi virtaa yli metrin) sekä biitin metrisiä alajakoja. (Krimms 2000: 49–50.) Keyesin (Keyes 1996: 17–38) mukaan polyrytmiikan käyttö, joka on elimellinen osa myös rapmusiikkia, pohjautuu Saharan alapuolisen Afrikan musiikillisiin strategioihin.

Puheenomaisen ja perkussiivisen tyylin keskinäinen ero on siinä, että perkussiivisessä tyyliissä MC käyttää suutansa ennemminkin perkussiosoitina. Keyesin (Keyes 1996: 17–38), mukaan tämänkin tyylin voidaan katsoa olevan niin sanottu *afrikanismi* rapmusiikissa ja siihen luetaan myös beatboxauksen käyttö, jossa räppäri imitoi perkussiosoitimia suullaan hyvin konkreettisesti. *Beatboxausta* kutsutaan usein myös hiphop-kulttuurin viidenneksi elementiksi. Perkussiivista tyyliä kuvaa myös yhdistelmä painottomilla iskunosilla esiintyviä, tarkkoja alukkeita sekä terävää äänenkäyttöä, joka korostaa metriä negatoivia eleitä. Se ei välttämättä ole nopea ja saattaa käyttää jopa hyvinkin ennakoitavissa olevia rytmikuvioita. Kaikkein selkeimmin perkussiivisen tyylin erottaa sen keskittyneet staccatot ja kärjistetty artikulaatio, jota usein seuraavat lyhyet kesuurat. Niillä pyritään toistuvasti katkaisemaan musiikin rakenne ja tekemään rytmillisiä alajakoja säännölliseen musiikilliseen rytmiin. (Krimms 2000: 50.)

Puheenomaisessa tyyliissä erotuksena perkussiivisesta tyyliissä ominaista on lausuminen ja äänenkäyttö, joka on lähempänä puhekieltä. Se ei usein ota huomioon metristä pohjasykettä. Alukkeiden ei tarvitse olla teräviä tai staccatomaisia, koska silloin se olisi enemmän perkussiiviselle tyyliille ominaista äänenkäyttöä. Puheenomaiselle tyyliille tunnusmerkillistä on myös se, että kun riimi tehdään, niin sitä jatketaan usealla rimmaavalla tavulla ennen kuin siirrytään seuraavaan riimien sarjaan. Puheenomaisessa tyyliissä yhteen iskuun pyritään mahdollistamaan niin monta tavua, kuin on mahdollista. Tällöin neljäsosa-iskut jaotellaan esimerkiksi kuudestoistaosatrioleihin tai kolmaskymmeneskahdesosanuotteihin tai -trioleihin. Siinä iskulle ja vahvalle tahdinosalle asettuvia alukkeita pyritään välttämään ja siitä johtuen tyyliille ominaista on myös epäsäännöllinen ja ennustamaton rytmin käyttö. Kun rytmi seuraa selkeästi esimerkiksi hi-hatin kahdeksasosanuottiarvojen jaottelua, niin tyyli on taas selkeästi

perkussiivinen. Tekstin painotuksen ja metrin vastaavuus on rapissa hyvin harvinainen ilmiö, koska musiikkityylissä teksti on lähes aina synkopoitu. Tämä vastaavuus alustetaan usein kuudestoistaosanuottien mittaisilla täytesanoilla, jolloin painotukset tekstissä saadaan linjaan musiikillisesti painollisten iskujen kanssa. (Krimms 2000: 51; Adams 2008: 6.)

MC voi käyttää sekä puheenomaista että perkussiivista tyyliä myös vaihdellen niiden välillä tai yhdistellen niitä, koska ne eivät sulje toisiaan pois räpissä. Kyllästyneisyydellä viitataan tässä teoriassa enemmän rytmikuvioiden ja polyrytmien käyttöön kuin kyllästyneisyyteen tavutasolla. Monet räpit myös hyödyntävät aiemmin mainittua laulettua tyyliä kappaleiden alussa ja siitä siirrytään vähitellen puheenomaiseen tyyliin. Tällöin puhutaan *rytmisestä kiihdytyksestä* (*rhythmic acceleration*), jolla viitataan alukkeiden esiintymistiheyden kasvamiseen sekä riimiteltyjen tavujen välisten rytmisten intervallien suurempaan variaatioon. Tämä kuuluu monen MC:n rytmillisiin perustekniikoihin. (Krimms 2000: 51–52.) Myös minun tutkimassani aineistossa esiintyi rytmistä kiihdytystä Kajon freestylessä kierroksen alusta sen loppuun kohti mentäessä.

4. Rakenteen, laulujalkojen ja musiikillisen taustan analyysi

4.1 Transkription lähtökohdat ja musiikillisen taustan analysointi

Analyysissäni lähdin liikkeelle siitä, että tein Kajon räppäämistä battlekierroksista transkription ja sitä vastaavan nuotinnoksen nuotinnosohjelmalla (ks. liitteet 1–9). Sain selville, että räpissä käytetty tahtilaji on 4/4 ja sen tempo on 99 bpm kaikilla kierroksilla. Nämä huomiot siirsin länsimaisen standardinotaation mukaiseen rytmинуotinnokseeni. Ryhmittelin nuotit kuten aiemmin musiikkianalyysipraktikumtyössäni yhden neljäsosanuotin mittaisiin rytmiksiin, koska myös laulujaloissa on sama ajallinen kesto. Kajon käyttämät rytmikuviot vaihtelevat yksinkertaisista hyvin kompleksisiin. Tein transkription myös rapin taustalla olevasta musiikillisesta taustasta eli biitistä. DJ muuntelee välillä siinä esiintyviä elementtejä, kuten jättäen hi-hattien iskuja tahdeissa väliin, mutta perusrunkona on seuraavassa nuotinnoksessa esiintyvä rytmikuvio.

$\text{♩} = 99$

Hi-hat

Symbaali

Virveli

Bassorumpu

Basso

Esimerkki 1. Rytmillinen transkriptio musiikillisesta taustasta.

Musiikillinen tausta koostuu viidestä eri osatekijästä (ks. esimerkki 1). Pohjalla oleva bassolinja liikkuu pienen oktaavialan a:n ja suuren oktaavialan e:n välillä. Rytmikuvion lopussa basso nousee e:stä g:n kautta a:lle. Kyseessä on luonnolliseen a-molliasteikkoon perustuva sävelkulku. Bassorumpu esiintyy jokaisen tahdin alussa ensimmäisellä neljäsosanuotilla ja kolmessa ensimmäisessä tahdissa myös kuudennella kahdeksasosanuotilla. Kolmannessa tahdissa ja neljännessä tahdissa se soitetaan kahdeksannelle kahdeksasosanuotille ja neljännessä tahdissa myös viidennen ja kuudennen kahdeksasosanuotin väliin kahdella kuudestoistaosaiskulla. Virvelirumpu täydentää hi-hatin tasaista kahdeksasosanuottikuviota toisessa tahdissa, kun se viimeisellä kahdeksasosanuotilla soittaa kahden kuudestoistaosanuotin mittaisen rytmikuvion. Symbaali, joka kuuntelun perusteella on avonainen hi-hat, toimii myös hi-hatin rytmin kanssa yhteistyössä. Se soi ensimmäisessä ja kolmannessa tahdissa, niiden vii-meisillä kahdeksasosaiskuilla. Paneudun taustabiitin ja rapin yhteistoimintaan tarkemmin luvun loppupuolella.

4.2 Tyykikylä Battlen rakenneanalyysi

Seuraavaksi tein Kajon freestyleistä säkeisiin jakaantuvan rakenneanalyysin (ks. esimerkit 9–11), joissa selvitin sitä, kuinka monta tavua Kajo käyttää laulujalkaa ja säettä kohden sekä sitä, käytetäänkö joitain rakenteita säännöllisemmin kuin toisia. Tällä analyysillä pyrin myös osoittamaan sitä, että tiettyä määrää tavuja käytetään useammin muun muassa niiden rytmillisen tarkkuuden vuoksi. Parittomat tavumäärät, kuten 3, 5 tai 7 tavua on 4/4 -tahtilajissa hankalampi jakaa ymmärrettäviin ja helposti toteutettaviin rytmiksiöihin kuin neljä tavua, jotka voidaan sijoittaa yhden neljäsosanuotin mittaisessa laulujalassa tasaisesti

kuudestoistaosanuottien välein. Tällöin myös suomen kielen luonnollista etupainotteisuutta saadaan näissä tapauksissa korostettua puhekielessä painollisen tavun osuessa myös musiikillisesti painolliselle tahdin osalle. Kajon freestyleräpeissä säerakenteena voidaan pitää parisäettä, jossa kaksi peräkkäistä säettä rimmaavat keskenään yleensä rivien lopussa. Säkeistöt jakaantuvat tässä Kajon freestylessä 2–4 säkeen mittaisiin merkitysyksiköihin niiden sisältöjen ja loppuriimien perusteella. Parisäe on myös kirjoitetussa räpissä käytetyin säemuoto. Keskityn työssäni ainoastaan siihen soivaan rytmilliseen aineistoon, joka esiintyy taustabiitin yhteydessä. Transkriptiossa olen merkinnyt biitin loppumisen merkiksi merkinnän *A cappella - beat ends*. Osoitan myös rakenneanalyysissä epäselvissä tapauksissa laulujalan puolivälin kohdan symbolilla ”*”.

♩ = 99

0:34 {Rap}

1. Piek - sän tän huo - ran ai -

2 na 2. Samp - pi sa - no just et Kal - le nyt on ruo - ka - ai -

3 0:38 ka 3. jee mut ku vit - tu tä - tä fä - gis -

Esimerkki 2. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 1–3.

Kajon ensimmäisen kierroksen räppi alkaa kolmannelta neljäsosanuotilta (ks. esimerkki 2), jotta ensimmäisellä varsinaisella tahdilla päästään loppuriimille. Tätä keinoa käytetään usein sekä runoudessa että lauluteksteissä, koska näin saadaan aikaan variaatiota riimien sijoittelun suhteen eikä olla tylsästi tai vanhanaikaisesti loppuriimillä aina säkeen lopussa. Kajo myös aloittaa loppuriimin tahdeissa 6 ja 7 (ks. esimerkki 3), alkamaan kolmannen iskun neljänneltä kuudestoistaosanuotilta, jotta hänellä on vielä neljännen iskun lopussa tilaa tehdä rytmillinen nousutahti seuraavalle säkeelle. Neljännessä tahdistä tahtiin 12 saakka, loppuriimi asettuu säkeen viimeiselle neljäsosanuotille. Tässä neljännessä säkeessä käytetään paljon täytesanoja sen vuoksi, että loppuriimi olisi helpompaa sijoittaa säkeen loppuun viimeiselle laulujalalle.

6 3

se on se mist mä tu - lin pu - hu - maan nyt - te tän - ne 7.sä

7 0:48 3

hei - tit sen lä - pän siin jo - tai et sä oot yh - den - te - ke - vää 8.mä teen sen

Esimerkki 3. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 6–7.

15 1:07

jä 15.min - kä ta - ki - a ker - ro se taas - ki

16

16.Kei - jo sa - no sä oot ho - mo - ja vi - haa - va nat -

17 1:12 3

si 17.jee ja vit - tu 18.jos et sä

18 3

ää - nes - tä S - K - P: tä ja ei pä - de tus - kin

19 1:17 3

läp - päs 19.jos et sä oo duu - na - ri ni min - kä

20 3

ta - kii 20.sull on tol - la - ne vi - tun bus - si - kus - ki - lät -

21 1:21

sä? 21.jee toi tyy - li e - to - aa 22.vä - hä

Esimerkki 4. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 15–21.

Tahdin 13 aikana säe täytetään täytesanoilla niin, että tahdissa 14 päästään loppuriimille sen ensimmäisellä jalalla. Tahdistä 15 aina tahtiin 21 saakka loppuriimi asettuu säännöllisesti joka toisen rivin ensimmäiselle laulujalalle (esimerkki 4, tahdit 15–21). Lopulta kierroksen päättyessä Kajo palaa taas asettamaan loppuriimin tahtien neljänsille neljäsosille. Säeraja asettuu tahdeissa 2, 3, 14, 15, 17 ja 21 (ks. liitteet 1–3 & esimerkki 4), tahdin ensimmäisen pääpainollisen iskun ensimmäisen ja toisen kahdeksasosanuotin väliin eli runollisessa mielessä painoton, sanan toinen tavu asettuu musiikin suhteen painolliselle tahdinosalle. Tekstin painon ja musiikin painon suhde ei aina ole yhteneväisiä ja tällöin voidaan puhua *koronpolusta* (Laitinen 2003: 183). Tämä sama ilmiö toistuu tahtien 1, 2, 13, 14, 16 ja 20 neljänsillä jaloilla, kun loppuriimin ensimmäinen runollisesti pääpainollinen tavu asettuu niissä neljäsosan mittaisen jalan jälkimmäiselle kahdeksasosalle, joka on musiikillisessa mielessä painoton tahdinsa.

♩ = 99 2:50 {Rap}

1. Ai - ka pa -

2. vit - tu ai - van sa - ma

3. mu-a ei kiin - nos - ta yh - tään tää jä - bä 4. ku ei tää

Fe - ge pys - ty tääl - lä mi - tään lyk - kää - mään rä - bää 5. Mist mä

Esimerkki 5. Rytmillinen transkriptio Kajo II, tahdit 1–4.

Toisella kierroksella räppi alkaa neljänneltä neljäsosanuotilta (ks. esimerkki 5), ja ensimmäisellä varsinaisella tahdilla päästään loppuriimin jälkimmäiselle eli runollisessa mielessä heikolle tavulle, vaikka musiikillisesti tavu asettuukin vahvalle tahdinosalle. Toisessa tahdissa loppuriimi asettuu tuplariiminä alkamaan kolmannelta neljäsosalta ja sen toisen sanan toinen tavu asettuu neljännen pääpainollisen iskun alkuun (esimerkki 5, tahti 2). Tämä sama toistuu kahdessa seuraavassa tahdissa, joissa Kajo käyttää kahdeksasosatrioleja hidastaakseen rytmiä ja korostaakseen sanoja *yhtään tää* sekä *lykkäämään*.

Myös tahdeissa 11 ja 12, jotka myös ovat tuplariimejä, toistuu tämä sama ilmiö. Tahdissa 5 loppuriimin jälkimmäinen tavu ulottuu kolmannen iskun lopusta neljännen iskun alkuun eli rytmi on synkopoitu rytmillisen variaation esille tuomiseksi. Synkopoinnista on esimakua jo ensimmäisen ja toisen tahdin välillä ja sitä esiintyy tämän toisen kierroksen aikana yhteensä 14 kertaa vaihtelevissa muodoissa.

20

ky - syn kum - pi meist on se vi - tun pul - lon - ke - rää -

21 3:37

jä 21.et sä näy - tä pum - mil - ta 22.mut

Esimerkki 6. Rytmillinen transkriptio Kajo II, tahdit 20–21.

Huipennuksensa tämä tehokeino saa tahtien 20 ja 21 välillä, kun säkeen loppuriimi alkaa tahdin 20 kolmannen iskun jälkimmäiseltä kahdeksasosalta ja päättyy tahdin 21 ensimmäiselle pääpainolliselle iskulle (ks. esimerkki 6, tahdit 20 ja 21). Rivi 11 rimmaa ensimmäisellä pääpainollisella iskulla myös tahdin 10 kanssa, joten kyseessä on molempiin suuntiin ulottuva multiriimi (ks. liitteet 4–5, tahdit 10–11). Tahdeissa 7, 15, 16, 19, 23, 24 loppuriimi alkaa kolmannen laulujalan jälkipuoliskolta eli painottomalta tahdinosalta ja päättyy neljännelle laulujalalle. Lopulta kierroksen päättyessä tahdeissa 25 ja 26 Kajo palaa kuten ensimmäiselläkin kierroksella asettamaan loppuriimin tahtien neljänsille neljäsosille.

5 9:00

5.Eiks se oo hy - vä et e - lä - mäs on jo - tai siis plus - saa

6

6.toi - sin ku jä - bä ku vit - tu näyt - tää pelk - kää mii - nus - ta

Esimerkki 7. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 5–6.

Neljannen kierroksen rappi on hieman lyhempi, kuin edeltävien kierrosten rapit biitin kanssa räpätyn osuuden suhteen (ks. liitteet 7–9). Siinä esiintyy kuitenkin metrillistä variaatiota sitäkin enemmän. 13 säkeessä loppuriimi asettuu neljännelle laulujalalle, kolmessa säkeessä kolmannen ja neljännen laulujalan välille, kahdessa säkeessä neljännen ja sitä seuraavan ensimmäisen laulujalan välille sekä kahdessa säkeessä kolmannelle laulujalalle. Neljännen kierroksen räpissä synkopointia ei esiinny niin paljon, kuin esimerkiksi toisella kierroksella. Kajo keskittyy kuitenkin tällä kierroksella sekä sanoihin että rytmillisen materiaalin kompleksisuuteen. Nämä kompleksisuudet ilmenevät laulujalkojen sisällä enemmän kuin niiden välillä, synkopoinnin ollessa kyseessä. Trioli sen varioivissa aika-arvoissa esiintyy tällä kierroksella yhteensä 23 kertaa (ks. esimerkit 7 & 8). Sitä voidaan pitää myös Kajon ilmaisulle tyypillisenä rytmikuviona, koska se esiintyy myös 2. kierroksella 14 kertaa ja ensimmäisellä kierroksella 15 kertaa jossain muodossa.

7 9:05 3 3
7.ja mi - tä pa - haa sä sa - not mi - nus - ta

8 3
8.ai - van sa - ma ku räp - päät ni mun kor - vat huu - taa ki - vus - ta

9 9:10 3
9.Jee, ja tää e - lä - mä yh - tä pai - na - jais - ta

10 3
10.Ka - jo voi voit - taa sen vaik - ka flow ois vä - hän lais -

Esimerkki 8. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 7–10.

4.3 Laulujalkojen määrän ja luonteen analysointi

	%
0-tavuisia laulujalkoja 12 kpl	4.05
1-tavuisia laulujalkoja 26 kpl	8.78
2-tavuisia laulujalkoja 40 kpl	13.51
3-tavuisia laulujalkoja 81 kpl	27.36
4-tavuisia laulujalkoja 92 kpl	31.08
5-tavuisia laulujalkoja 38 kpl	12.84
6-tavuisia laulujalkoja 6 kpl	2.03
7-tavuisia laulujalkoja 1 kpl	0.34
yht. 296 laulujalkaa	

Taulukko 1. Tavujen määrä laulujaloittain säkeissä.

Rakennanalyseista (ks. esimerkit 9–11) sekä niitä seuraavasta taulukosta (ks. taulukko 1), voimme lukea, että Kajo käyttää huomattavan suuressa osassa laulujalkoja nelitavutahtia eli peonia, jotka tosin useimmissa tapauksissa koostuvat kahdesta trokeesta tai daktyylistä ja sitä seuraavasta täytesanasta tai täytesanoista trokeen jälkeen. Toiseksi eniten Kajon freestylessä on kolmitavutahtia eli daktyyliä sekä kolmanneksi eniten kaksitavutahtia, joka on sanojen etupainotteisuudesta johtuen useimmiten trokeeta. Kuusi- ja seitsentavutahdit ovat vähemmän yleisiä. Kuusitavuinen tahti muodostuu useimmissa tapauksissa kahdesta kuudestoistoistaosatriolista, jotka on asetettu peräkkäin. Niissäkin runojalkana on pohjalla daktyyli (xxx), jossa

Kajo I

Tavumäärä laulujaloissa

0033			Piek-*sän tän		<i>huoran* aina</i>
3443	<i>(na)*</i> Samppi		Sano just et		<i>ruoka-*aika</i>
1144	<i>(ka)*</i>		jee*		tätä <i>fägis-</i>
5644	<i>kamaa*</i> ei tää oo		ruoka* vähä niinku		<i>välipala</i>
1422	- * Muis-		taksä S-K-		<i>R-*bät-</i> <i>len*</i> no
5443	se on se* mist mä		tulin puhu-		maan nytte <i>tän-</i> <i>ne</i> sä
4555	heitit sen lä-		pän siin* jotai et		sä oot <i>yh-*dente-</i> <i>kevää*</i> mä teen sen
2343	saman*		vaih-*detaas		roolei <i>nytte</i> <i>kes-*kenään</i>
0033			Näyt-tä-*äks-tää		<i>tu-tu*l-ta</i>
2453	- * Fegen		juttu tulee		aina* kuulostaa <i>pu-pu*l-ta</i>
2444	- * aivan		sama jäbä		pieksi nytte <i>Kallen</i> mut hei,
4542	luuliksä oi-		keesti et* mä tein		- tän* sua <i>varten?</i>
3443	- * Eikä ny		jäbä sentään		oo niin vitun <i>tär-*kee jä-</i>
3433	<i>bä*</i> etkä		ollu myöskään		S-*K-P:n <i>ää-*nes-tä-</i>
3343	<i>jä*</i> minkä		taki-*a		kerro se <i>taas-</i> <i>k*i</i>
1552	- * Kei-		jo sa-*no sä oot		homoja* vihaa- <i>na*t-</i>
2124	<i>s*</i> jee		(je*e)		ja* vit- <i>tu*</i> jos et sä
5342	äänestä * S-K-		P*:tä		ja ei päde <i>tu*s-kin</i>
2334	<i>läppäs</i>		* jos et sä		oo du*u-na- <i>ri</i> ni minkä
4533	takii sull on		tollane* vitun		<i>bus-*sikus-</i> <i>ki*-lät-</i>
2143	<i>sä?</i> jee		- * toi		tyyli <i>eto-</i> <i>aa*</i> vä-hä
5453	lapsellist* et sä		koitat tollei		niinku* meikäläist <i>sekot-*taa</i>
1444	- * ku		sult ei onnis-		tu toi* <i>rimmaa-</i> <i>mi-*ne</i> yht
4433	vitun lapsel-		list ku futik-		ses* <i>filmaa-</i> <i>mi-*nen</i>
1033	- * Jee		sä* voitat		mut <i>tu*s-kin</i>
3433	- * mä vit-		tu tu-*kehdu-		hän <i>pu*s-siin</i>

Esimerkki 9. Säkeittäin jakautuva rakenneanalyysi liitteistä 1–3.

Kajo II

Tavumäärä laulujaloissa

0003				<i>Ai-[*]ka pa</i>
1231	<i>ba[*]–</i>	– [*] vittu	<i>ai-[*]van sa-</i>	<i>ma[*] –</i>
3335	– [*] mua ei	kiin [*] nosta	<i>yhtä[*]än tää</i>	<i>jäbä[*] ku ei tää</i>
4434	Fege pysty	täällä mitään	<i>lyk-^{kä}[*]ä-mään</i>	<i>räbää</i> . Mist mä
3435	voi [*] sin kek	sii [*] näitä	<i>ai[*]heita</i>	että [*] äijä
4533	uskoo et mä	oikeesti [*] heitän	niinku [*] frii-	<i>stai[*]leja</i>
1345	– [*] jee	– [*] eli mä	kerron sen <i>sul-</i>	<i>le just[*] hyvä et</i>
4543	dissaat mua	siit ku [*] jäbä o	siit just vittu	<i>tun[*]nettu</i>
0144		je [*] e	meitsin tyyli	kasvaa niinku
3245	<i>bamp[*]pupel-</i>	<i>t[*]o</i>	mä oon niin [*] blin	gi ku toi [*] vitun
3222	<i>Han[*]nun Kel-</i>	<i>l[*]o</i>	<i>piste</i>	<i>com</i> mut
5422	jäbä ei [*] varmaan	tiedä edes	<i>mis se</i>	<i>on</i> , jee
2455	(jee) [*] Ja	piti dissaa	Rivoo amis-	<i>läpil[*]lä</i> mut ku
3553	näin [*] noi viik-	set ni pitää	jäbästäki [*] rupee	<i>räkimaään</i>
1135	– [*] Jee	– [*] dis-	saan näit [*] <i>äm-</i>	<i>mii tää[*]lä</i> kyl mä
5434	ymmär [*] rän et sull-	on [*] vittu	suo [*] jakän-	<i>ni[*] päällä</i>
0444		Ja [*] mitä sä	alat puhu-	maan mä näytän
3643	<i>pul[*]sulta?</i>	tää on jostai [*] vitu	kaheksankyt-	<i>luvu[*]lta</i>
1135	– [*] Jee	– [*] eli	tuu [*] <i>kunnol</i>	<i>vetä[*]-mään</i> nii mä
5434	kysyn kumpi	meist [*] on se	vitun [*] <i>pul-</i>	<i>lonke[*]rää-</i>
1044	<i>jä[*] *</i>		et sä näytä	<i>pummilta</i> mut
4333	ei se mitään	vit- [*] tu	kier [*] rätys	<i>kun[*]niaan</i>
1244	– [*] jee	– [*] mä voin	puhuu <i>siit pal-</i>	<i>jo[*] mut ku</i>
4442	et sä ymmär-	rä mitä [*] tar-	kottaa [*] <i>ihmis-</i>	<i>arvo</i>
4444	Sä oot [*] just niit	kusi [*] päit ku	tuhoo [*] tä maa-	<i>pallon</i> ja sen
5442	takii [*] Kajo nyt	tulee [*] takas	ja tän jäbän	<i>talloo</i>

Esimerkki 10. Säkeittäin jakautuva rake nneanalyysi liitteistä 4–6.

Kajo IV

Tavumäärä laulujaloissa

4434	Sul on* vissii	joku järjes	<i>on*gelma</i>	sanoit* mä oon
4343	kommunisti	ei* me käy-	tetä plussa-	<i>kort*teja</i>
3444	– * meikä ei	haluu tukee	mitä vitu	Prismaa tai <i>Ant-</i>
4553	<i>tilaa</i> mutta	jäbäl ei* tähän	touhuun oo* mitään	<i>kant*tia</i>
3732	– * Eiks se oo	hyvä et* elämas on	jota*i siis	<i>plussaa</i>
6423	toisin ku* jäbä ku	vittu näyttää	pelkkää	<i>miinu*sta</i>
0632		ja mitä* pahaa sä	sanot* <i>mi-</i>	<i>nusta</i>
5443	aivan* sama ku	räppäät ni mun	korvat huutaa	<i>keivu*sta</i>
1542	– * Jee,	ja tää* elämä	yhtä paina-	<i>jaista</i>
5441	Kajo voi* voittaa	sen vaik*ka flow	ois* vähän	<i>lais-</i>
2343	<i>ka</i> jee,	– * ja ku sä	räppäät jengi	<i>pet*tyy</i> ei
5342	auta* vaik sä oot	nii* vitu	ylihype	<i>tetty</i>
1235	– * jee,	– * etkä	sä oo* <i>kuu-</i>	<i>ma</i> eikä* se tee
3422	läpäst* yh-	tään parempaa	et sen	<i>HUUTAA</i>
1152	<i>(TAA)</i>	<i>(TAA)*</i>	vähä* niinku tää	<i>Marko</i>
4542	Sen takii (taas?)	tällasta* jäbää	mä en mitä	<i>pa*fjo</i>
2143	<i>pa*lvo</i>	– * Jee	sä oot vitu	<i>feik*kari</i>
3253	sprei*kannu	– * tos mut	et sä oo* mikää	<i>peint*tari</i>
1336	– * jee	– * sä oot niin	<i>feik*ki hä</i>	julkasi SKR-
2446	kuvan	feisbo*okkiin ni	jengi vittui-	li et se on* tehty
3131	<i>pe*intil-</i>	<i>lä*</i>	Kelaa* <i>si-</i>	<i>tä,*</i>
2542	– * MC	Kajo* tulee ja	vielä räppää	<i>lisä*ä</i>

Esimerkki 11. Säkeittäin jakautuva rakenneanalyysi liitteistä 7–9.

painollista päätävää seuraa kaksi painotonta tavua. Rakenneanalyysijä seuraavissa taulukoissa (ks. taulukot 1–2), tutkin tavumäärää vielä laulujaloittain, jotta voisin tehdä metrisiä havaintoja ja tyyllillisiä ilmaisukeinoja tarkastelevan analyysin.

Kaikista laulujaloista tilastollisesti eniten Kajo tuottaa rappiinsa nelitavuisia laulujalkoja (ks. taulukko 1). Niiden osuus on 31.1 % kokonaismäärästä. Hyvin lähellä tätä ovat kolmitavuiset laulujalat 27.4 %:n osuudellaan. Seuraavaksi eniten esiintymiä on kaksitavuisissa jaloissa (13.5 %) sekä viisitavuisissa laulujaloissa (12.8 %). Yksitavuisiakin jalkoja räpissä esiintyy 8.8 %:n verran sekä myös 0-tavuisia laulujalkoja, jotka ovat sidoksissa yhden neljäsosanuotin tai lyhyemmän aika-arvon mittaisiin mietintä- tai hengitystaukoihin 4.1 %:n verran. Kuusitavuiset laulujalat ovat yleensä kaksi kuudestoistaosatriolia peräkkäin ja seitsentavuiset kuudestoistaosatriolin ja neljän kuudestoistaosanuotin yhdistelmä variaatioineen. Kajo myös usein odottaa yleisön reaktiota jonkin iskulainin jälkeen ja pitää siis tarkoituksellisesti taukoja säkeiden välissä. Parillisten tavumäärien osuus laulujaloista on 50.8 % kun taas parittomien laulujalkojen 49.2 %. Näitä käytetään siis melko tasaisesti läpi rapin. Seuraavassa taulukossa (taulukko 2), analysoidaan tarkemmin laulujalkojen seuraavuutta eli sitä, miten laulujalat ryhmittyvät jatkumoon.

Analyysin (ks. taulukko 2), perusteella näyttää siltä, että Kajo käyttää tässä freestylessä ensimmäisellä laulujalalla mieluiten joko kolmi-, neli- tai yksitavuista laulujalkaa (21.6 %, 20.3 % ja 20.3 %). Seuraavaksi eniten ensimmäisellä jalalla on kaksitavuisia laulujalkoja (14.9 %). Toisella jalalla käytetään eniten nelitavuisia jalkaa (36.5 %) ja sen jälkeen kolmitavuisia laulujalkaa (16.2 %). Ensimmäisestä laulujalasta poiketen toisella laulujalalla käytetään mieluummin viisitavuisia (14.9 %) laulujalkaa kuin yksitavuisia laulujalkaa. Kolmannella laulujalalla taas käytetään samoin kuin edellä, mutta huomattavasti enemmän nelitavuisia (47.3 %) sekä kolmitavuisia (32.4 %) laulujalkaa. Sitä seuraa samoin kuin toisella laulujalalla viisitavuiset (10.8 %) laulujalat. Neljännellä laulujalalla eniten esiintyy kolmitavuisia laulujalkoja (39.2%) sekä kaksitavuisia laulujalkoja (21.6 %). Hyvin lähellä tätä lukua ovat myös nelitavuiset laulujalat 20.3 %:n osuudellaan. Näitä seuraavat sitten huomattavasti pienemmillä osuudella muut laulujalat.

1: llä laulujalalla 0 tavua	6	kpl	8.11
1: llä laulujalalla 1 tavu	15	kpl	20.27
1: llä laulujalalla 2 tavua	11	kpl	14.86
1: llä laulujalalla 3 tavua	16	kpl	21.62
1: llä laulujalalla 4 tavua	15	kpl	20.27
1: llä laulujalalla 5 tavua	10	kpl	13.51
1: llä laulujalalla 6 tavua	1	kpl	1.35
N	74	kpl	100%
2:lla laulujalalla 0 tavua	5	kpl	6.76
2:lla laulujalalla 1 tavu	8	kpl	10.81
2:lla laulujalalla 2 tavua	7	kpl	9.46
2:lla laulujalalla 3 tavua	12	kpl	16.22
2:lla laulujalalla 4 tavua	27	kpl	36.49
2:lla laulujalalla 5 tavua	11	kpl	14.86
2:lla laulujalalla 6 tavua	3	kpl	4.05
2:lla laulujalalla 7 tavua	1	kpl	1.35
N	74	kpl	100%
3:lla laulujalalla 0 tavua	1	kpl	1.35
3:lla laulujalalla 1 tavu	0	kpl	-
3:lla laulujalalla 2 tavua	6	kpl	8.11
3:lla laulujalalla 3 tavua	24	kpl	32.43
3:lla laulujalalla 4 tavua	35	kpl	47.30
3:lla laulujalalla 5 tavua	8	kpl	10.81
N	74	kpl	100%
4:llä laulujalalla 0 tavua	0	kpl	-
4:llä laulujalalla 1 tavu	3	kpl	4.05
4:llä laulujalalla 2 tavua	16	kpl	21.62
4:llä laulujalalla 3 tavua	29	kpl	39.19
4:llä laulujalalla 4 tavua	15	kpl	20.27
4:llä laulujalalla 5 tavua	9	kpl	12.16
4:llä laulujalalla 6 tavua	2	kpl	2.70

Taulukko 2. Laulujalkojen tavumäärien yleisyys eri kohdissa laulujalkaa.

Yksitavuisissa laulujaloissa rytmilliseltä kannalta käytetyin muoto on kahdeksasosatauon ja sitä seuraavan kahdeksasosanuotin yhdistelmä. Tässä muodossa runollisesti pääpainoinen tavu asettuu musiikillisesti painottomalle tahdinosalle. Kaksitavuisessa yleisimmin esiintyy rytmimuotoa, jossa kaksi kahdeksasosanuottia seuraa toisiaan. Kolmitavuiisten laulujalkojen suhteen käytetyin rytmillinen jäsentely on jakaa tavut yhden kahdeksasosanuotin ja sitä seuraavien kahden kuudestoistaosanuotin aika-arvoihin. Nelitavuisissa laulujaloissa käytetään eniten neljään peräkkäiseen kuudestoistaosanuottiin jakaantuvaa muotoa. Viisitavuisissa kahta kuudestoistaosanuottia seuraa kuudestoistaosatrioli tai toisin päin niin että kuudestoistaosatriolia seuraa kaksi kuudestoistaosanuottia. Sekä kaksi-, kolmi-, neli-, että viisitavuisissa laulujaloissa runollinen ja musiikillinen painollisuus kohtaavat joko täydellisesti tai osittain.

4.4 Sanojen tiivistyminen

Näistä esimerkeistä (ks. esimerkit 12–14), huomaamme, että jotkin sanat on freestylерapissakin tarkoituksellisesti lyhennetty tasaisin intervallein. Tein tämän havainnon aiemmin musiikkianalyysipraktikumtyössäni, kun analysoin Kajon etukäteen kirjoittamaa räppiä nimeltä *Aamukahvi*. Kaksitavuiset sanat ovat niitä, joissa tämä ilmiö toistuu useimmin, seuraavaksi eniten lyhennetään kolmitavuisia sanoja kaksitavuisiksi. Tämä on siksi, koska yksitavuisen sanan rytmillinen tarkkuus on parempi kuin kaksitavuisen. Esimerkkinä toimii säe ”mut hei, luuliksä oikeesti et mä tein tän sua varten” (ks. esimerkki 12, säe 12), on täydennettynä ”mutta hei luulitko sä oikeesti että mä tein tämän sua varten” on saatu lyhentämällä mahtumaan 15 tavuun täydennetyin 19 tavun asemesta (tavujen tiivistyminen n. 21.1%). Tiivistymistä ensimmäisen kierroksen rapissa on sanoissa 5.4 %, toisella kierroksella 7.8 % ja neljännellä kierroksella 8.7 % (ks. esimerkit 13 & 14). Kierrosten keskimääräinen tiivistyminen sanoissa asettuu noin 7.2 %:iin.

Musiikkianalyysipraktikumtyössäni mainitsin sen, kuinka Laitinen (Laitinen 2003: 238–239) huomioi, että runolaulun yksi tiukimmin varjelluista säännöistä on se, ettei säe koskaan pääty yksitavuiseen sanaan. Tämä havainto piti paikkaansa *Aamukahvi*-kappaleessa ja samoin analysoimani freestylерappikierrosten osalta. Toisen kierroksen rapissa toisella rivillä (ks. esimerkki 13), on yksi tavu viimeisessä laulujalassa, mutta siinä sana ”sama”, on jaettu niin, että sen ensimmäinen tavu alkaa kolmannen laulujalan lopussa ja toinen tavu asettuu neljännen laulujalan ensimmäiselle pääpainolliselle iskulle. Myös neljännen kierroksen

rapissa rivillä 10 (ks. esimerkki 14), sana ”laiska”, on jaoteltu niin, että sanan ensimmäinen tavu ”lais-”, alkaa säkeen neljännen laulujalan ensimmäiseltä pääpainolliselta iskulta ja päättyy rivin 11 ensimmäiselle pääpainolliselle iskulle. Molemmissa tapauksissa yksitavuinen laulujalka on joko osa sitä edeltävää tai sitä seuraavaa tavua.

A Kajo I

	Laulujaloissa	Sanoissa	Täyd. sanoissa
Pieksän tän <i>huoran aina</i>	0033	2122 (7)	2222 (8)
Samppi sano just et Kalle nyt on <i>ruoka-aika</i>	3443	22112114 (14)	22222114 (16)
jee, mut ku vittu tätä <i>fägiskamaa</i>	1144	111224 (11)	121224 (12)
ei tää oo ruoka, vähä niinku enemmän ku <i>välipala</i>	5644	111222314 (17)	122222314 (18)
Muistaksä SKR- <i>bätlen</i>	1422	332 (8)	3132 (9)
no se on se mist mä tulin puhumaan nytte <i>iänne</i>	5443	1111112322 (15)	1111212322 (16)
sä heitit sen läpän siin jotai et sä oot <i>yhdentekevää</i>	4555	1212121115 (17)	1212222125 (20)
mä teen sen saman – vaihdetaas roolei nytte <i>keskenään</i>	2343	11123223 (15)	11124323 (17)
Näyttääks tää <i>tutulta</i>	0033	213 (6)	323 (8)
Fegen juttu tulee aina kuulostaa <i>pupulta</i>	2453	222233 (14)	222243 (15)
aiivan sama, jäbä pieksi nytte <i>Kallen</i>	2444	222222 (12)	222222 (12)
mut hei, luuliksä oikeesti et mä tein tän sua <i>varten?</i>	4542	1133111112 (15)	2143211212 (19)
Eikä ny jäbä oo sentään nii vitun <i>tärkee jäbä</i>	3443	212121222 (15)	212221231 (16)
etkä ollu myöskään SKP:n <i>äänestäjä</i>	3433	22244 (14)	22244 (14)
minkä takia – kerro se <i>taaski</i>	3343	23212 (10)	23212 (10)
Keijo sano sä oot homoja vihaava <i>natsi</i>	1552	2211332 (14)	2212332 (15)
Jee, ja vittu	2124	112 (4)	112 (4)
jos et sä äänestä SKP:tä ja ei päde <i>tuskin läppäs</i>	5342	1113411222 (16)	1113411222 (18)
jos et sä oo duunari nii minkä takii	2334	11113122 (12)	11123123 (14)
sullon tollane vitu bussikuskilätsä?	4533	2326 (13)	3326 (14)
Jee, toi tyyli <i>etooa</i>	2143	1123 (7)	1123 (7)
vähä lapsellist et sä yrität tollee niinku meikäläist <i>sekoittaa</i>	5453	231132233 (20)	242132243 (23)
ku sult ei onnistu toi <i>rimmaaminen</i>	1444	111314 (11)	121314 (12)
yht vitu lapsellist ku futikses <i>filmaaminen</i>	4433	123134 (14)	224144 (17)
Jee, sä voitat mut <i>tuskin</i>	1033	11212 (7)	11212 (7)
mä vittu tukehdutan sut tähän <i>pussiin</i>	3433	124122 (12)	124122 (12)
yht.		(334)	(353)
		94.62%	100%

Esimerkki 12. Tavujen määrä sanoissa säkeittäin, 1. kierros.

Kajo II

	Laulujaloissa	Sanoissa	Täyd. sanoissa
<i>Aika paha</i>	0003	22 (4)	22 (4)
vittu <i>aivan sama</i>	1231	222 (6)	222 (6)
mua ei kiinnosta <i>yhtään tää jäbä</i>	3335	113212 (10)	113222 (11)
ku ei tää Fege pysty täällä mitää <i>hykeäämään räbää</i>	4434	111222232 (16)	112222232 (17)
Mist mä voisin keksii näitä <i>aibeita</i>	3435	112223 (11)	212323 (13)
et tä äijä uskoo et mä oikeesti heitän niinku <i>friistaileja</i>	4533	1122113224 (19)	2122213224 (21)
jee, eli mä kerron sen <i>sulle just</i>	1345	1212121 (10)	1212121 (10)
hyvä et dissaat mua siit, ku jäbä o siit just vittu <i>tunnettu</i>	4543	212111211123 (18)	222121212123 (19)
Jee, meitsin tyyli kasvaa	0144	1222 (7)	1222 (7)
niinku <i>hamppupelto</i> , mä oon nii blingi	3245	241112 (11)	241112 (11)
ku toi vitu <i>Hannun Kello, piste com,</i>	3222	1122221 (11)	1122221 (11)
mut jäbä ei varmaa edes tiedä <i>mis se on, jee</i>	5422	1212221111 (14)	2212222111 (16)
Ja piti dissaat Rivoo amisläpällä	2455	12225 (12)	12225 (12)
mut ku näin noi viikset ni pitää jäbästki rupee <i>räkimään</i>	3553	1111212323 (17)	2111212323 (18)
Jee, dissaan näit <i>ämmii täällä</i>	1135	12122 (8)	12222 (9)
kyl mä ymmärrän et sullon vittu suoja kän ni <i>päällä</i>	5434	11312242 (16)	21323242 (19)
Ja mitä sä alat puhumaa, mä näytän <i>pulsulta?</i>	0444	12123123 (15)	12123123 (15)
tää on jostai vitu 80(kaheksankyt)- <i>luvulta!</i>	3643	112243 (13)	212243 (14)
eli tuu <i>kunnol vetämään</i>	1135	2123 (8)	2233 (10)
nii mä kysyn kumpi meist on se vitun <i>pullonkerääjä?</i>	5434	112211125 (16)	112221125 (17)
Et sä näytä <i>pummilta</i>	1044	1123 (7)	1123 (7)
mut ei se mitää, vittu, kierrätys <i>kunniaan!</i>	4333	1112233 (13)	2112233 (14)
ja mä voin puhuu <i>siit paljo</i>	1244	111212 (8)	111222 (9)
mut et sä ymmärrä mitä tarkoittaa <i>ihmisarvo</i>	4442	1113234 (15)	2113234 (16)
Sä oot just niit kusipäit ku tuhoo tä maapallon	4444	111131213 (14)	121241223 (18)
ja sen takii Kajo nyt tulee takas ja tän jäbän <i>talloo</i>	5442	11221221122 (17)	11221231222 (19)
yht.		(316)	(343)
		92.13%	100%

Esimerkki 13. Tavujen määrä sanoissa säkeittäin, 2. kierros.

Kajo IV

	Laulujaloissa	Sanoissa	Täyd. sanoissa
Sul on vissii joku järjes <i>ongelma</i>	4434	112223 (11)	212233 (13)
sanoit et mä oon kommunisti – ei me käytetä plussa- <i>kortteja</i>	4343	2111411323 (19)	2212411323 (21)
meikä ei halua tukee mitää vitu Prismaa tai <i>Anttilaa</i>	3444	212222213 (16)	213322213 (19)
mut jäbäl ei tähän touhuun oo mitään <i>kanttia</i>	4553	12122123 (14)	23122223 (17)
Eiks se o hyvä että elämäs on jotai <i>siis plussaa</i>	3732	1112231212 (16)	212231212 (18)
toisin ku jäbä ku vittu näyttää pelkkää <i>miinusta</i>	6432	21212223 (15)	21212223 (15)
ja mitä pahaa sä sanot <i>minusta</i>	0632	122123 (11)	122123 (11)
aivan sama ku räppäät ni mun korvat huutaa <i>kiivusta</i>	5443	221211223 (16)	221211223 (16)
Jee, ja tää elämä yhtä painajaista	1542	111324 (12)	112324 (13)
Kajo voi voittaa sen vaikka flow ois vähän <i>laiskea</i>	5441	212121122 (14)	212121322 (16)
jee, ja ku sä räppäät jengi <i>pettyy</i>	2343	1111222 (10)	1111222 (10)
ei auta vaik sä oot nii vitu ylihypetetty	5342	12111126 (15)	12212126 (17)
jee, etkä sä oo <i>kuuma</i>	1235	12112 (7)	12122 (8)
eikä se tee läpistä yhtää parempaa et sen – <i>HUUTAA</i>	3422	211323112 (16)	211323212 (17)
vähä niinku tää <i>Marko</i>	1152	2212 (7)	2222 (8)
sen takii tällasta jäbää mä en mitää <i>paljo palvo</i>	4542	123211222 (16)	133211222 (17)
Jee sä oot vitu <i>feikkari</i>	2143	11123 (8)	11223 (9)
spreikannu tos, mut et sä oo mikää <i>peinttari</i>	3253	31111123 (13)	32211223 (16)
jee sä oot nii <i>feikkari</i> hä	1336	111121 (7)	112121 (8)
julkasi SKR-kuvan feisbookkiin nii jengi vittuili et se on tehty <i>peintillä</i>	2446	332312311123 (25)	332312321123(26)
Kelaa <i>sitä</i> ,	3131	22 (4)	22 (4)
MC Kajo tulee ja vielä räppää <i>lisää</i>	2542	1221222 (12)	1221222 (12)
yht.		(284)	(311)
		91.32%	100%

Esimerkki 14. Tavujen määrä sanoissa säkeittäin, 4. kierros.

4.5 Taustabiitin ja rapin vuorovaikutus

Example 15: Interaction of Background Beat and Rap

Tempo: $\text{♩} = 99$

Time: 0:34 {Rap}

Lyrics:

1. Piek-sän tän huo-ran ai - na 2. Samp-pi sa-no just et Kal-le nyt on ruo-ka-ai -

3 0:38 **3**

Lyrics:

ka 3.jee mut ku vit-tu tä-tä fä-gis - ka-maa eitää oo ruo-ka vä-hä niin-kue-nem-män ku vä-li-pa-la

Esimerkki 15. Taustabiitin ja rapin yhteistoiminta I kierroksen alussa.

Kajo on räppäri, joka seuraa taitavasti musiikillisen taustan rytmiä (ks. esimerkki 15). Hän tuntee ennen kaikkea seuraavan hi-hatin tasaista kahdeksasosarytmitystä, koska rytmilliset kuviot asettuvat läpi rapin siististi sen luomaan kehykseen. Aiemmissa taulukoissa (ks. taulukot 1 & 2), tuli selkeästi esille se, että Kajo käyttää suurimmaksi osaksi kolmi- ja nelitavuisia laulujalkoja. Ne on helppo asettaa tämän kahdeksasosarytmyksen kanssa linjaan. Nelitavuisissa laulujaloissa, jotka lähes poikkeuksetta koostuvat neljästä peräkkäisestä kuudestoistaosanuotista (ks. liitteet 1–9), nämä aloitetaan ensimmäiseltä kahdeksasosanuotilta eli musiikillisessa mielessä painolliselta tahdinosalta. Myös kolmitavuisissa laulujaloissa,

jotka sijoittuvat useimmiten ensimmäiselle ja neljännelle laulujalalle (ks. taulukko 2), pätee ainakin osittain tämä sama sääntö. Tosin neljänsille laulujaloille sijoituessaan kolmitavuiset laulujalat muodostuvat suurimmassa osassa säkeitä yhdestä kahdeksasosanuotista ja kahdesta kuudestoistaosanuotista ja ne sisältävät usein myös loppuriimin. Kahdeksasosaiskuille perustuvaa hi-hatin rytmitystä ja alla olevan biitin päälle Kajo rakentaa varsin paljon variaatiota rytmikuvioissa.

Kautнын (Kautny 2015, 107), mukaan metriset poikkeamat tehostavat taustabiitin mukaansa tempaavaa rytmiä. Joidenkin tutkijoiden mukaan ne yhdessä mikrotemporaaliset muutokset ja metriset poikkeamat ovat välttämättömiä tehokkaan ja nautinnollisen rytmin havaitsemisen kannalta. Poikkeaman ja normin välinen vuorovaikutus vastaavat hyvin usein sitä dialektista havainnointia, joka syntyy jännityksen ja sen laukeamisen, muutoksen ja pysähtyneisyyden tai jännityksen ja ennakoitavuuden suhteesta. Monet MC:t käyttävät näitä tekniikoita ja tehokeinoja räpissään, vaikka eivät aina tee näin tietoisesti. (Kautny 2015, 107.)

”Kolmissa” räppääminen muodostaa yhteentörmäyksen hi-hatin kahdeksasosnuotteihin perustuvan binäärisen sykinnän kanssa. Tätä ilmiötä voidaan Kautнын (2015), mukaan nimittää *metriseksi dissonanssiksi* ja se voidaan pohjustaa esimerkiksi synkopoidulla taustabiitillä. Kajo vahvistaa tätä ilmiötä tuottamalla metrisesti tärkeitä rytmejä musiikillisesti painottomille iskunosille. Räpin ja taustabiitin vuorovaikutus tuottavat tutkimaani aineistoon polyrytmiikkaa, joka täydentyy riimien tuottamalla tiheällä verkolla. Sykkeet ikäänkuin risteävät. Paikallisesti hyvinkin epätasaisesti tuotettu, lähes luonnolliseen puheeseen rinnastettavissa oleva äänenkäyttö ja rytmien tuottaminen on hyvin yleistä räpmusiikissa (Kautny 2015, 108–109, 113.)

Kajon tyyli on aiemmin esittelemääni Krimsin (2000), terminologiaa hyödyntäen hyvä esimerkki puheenomaisen ja perkussiivisen räppäämisen tyylien synteisistä. Hän pyrkii useissa tahdeissa tuottamaan mahdollisimman monta tavua iskua kohden, hän tekee biittiin säännöllisiä alajakoja, jotka vaihtelevat kuudestoistaosatrioleista kolmaskymmeneskahdesosatrioleihin. Hän käyttää myös jonkin verran säkeensisäisiä riimejä sekä asettaa loppuriimin muualle kuin neljännelle iskulle. Toisaalta suurimmassa osassa säkeitä loppuriimi asettuu juuri neljännelle iskulle ja niissä hyödynnetään aika-arvoja, jotka ovat helposti tuotettavissa. Kajo käyttää aksentoituja tavuja välillä musiikillisesti painottomilla iskunosilla, kuten monessa synkoopissa tapahtuu. Useimmiten niissä

painollinen tavu asettuu laulujalan viimeiselle kuudestoistaosalla, josta se jatkuu seuraavan laulujalan puolelle muodostaen synkooppirakenteen. Ainoastaan yhdessä laulujalassa on kyse kaarituksesta, kun Kajo jatkaa säkeen neljännelle laulujalalle asettuvan pääpainollisen tavun seuraavan tahdin tai säkeen ensimmäiselle laulujalalle. Tämäkin tehokeino negatoi alla olevaa rytmillistä perussykettä tehokkaasti. Kajon räpissä on sekä ennustettavissa olevia että yllätyksellisiä piirteitä rytminkäytön osalta. Transkriptioiden perusteella (ks. liitteet 1–9) huomaamme, että hänen räppinsä seuraa hyvin biittiä ja etenkin siinä olevaa hi-hatin kahdeksasosanuotteihin perustuvaa aksentointia. Monet rytmilliset kuviot perustuvat siitä johdettuihin rytmillisiin alajakoihin, kuten kuudestoistaosatrioleihin. Tämä kuu-luu puheenomaisen tyylin piirteisiin.

5. Pohdinta

Laitinen on tutkimuksessaan (2003) pystynyt luomaan uudenlaista teoriaa laulutekstin ja musiikin suhteen tarkasteluun. Tämä tutkimus luo myös minun työlleni sen analyttisen pohjan. Kaksiosaisena tutkimuskysymykseni tässä työssä oli se, mikä tavujen vaihteluväli on musiikin iskua kohden eri kohdissa metriä, ja esiintyykö tässä metrissä pysyvyyttä tai vaihtelevuutta. Hypoteesina oli, että säännöllisyyttä esiintyy ainakin jossain määrin ja että freestylessä rytminkäsittely olisi vapaampaa kuin kirjoitetussa räpissä. Aineistoanalyttisen tarkastelun jälkeen on mahdollista todeta, että säännöllisesti toistuvia rytmisiä rakenteita, jotka tässä tapauksessa olivat enimmäkseen nelitavuisia laulujalkoja, esiintyi ennen kaikkea säkeiden toisilla ja kolmansilla laulujaloilla eli säkeiden keskellä. Kirjoitetussa räpissä eli tutkimassani *Aamukahvi* -kappaleessa, taas etenkin säkeiden loput ovat metrisesti ja rytmisesti rajatumpia ja niillä esiintyi huomattavasti eniten nelitavuisia laulujalkaa. Tämä havainto vahvisti olettamuksen siitä, että freestylessä rytminkäsittelyn kanssa otetaan suurempia vapauksia kuin kirjoitetussa räpissä. Useimmat tutkimani freestylen säkeistä päättyivät kolmitavuiseen laulujalkaan ja nelitavuisia laulujalkoja esiintyi ennemminkin säkeiden keskellä. Kolmannella laulujalalla käytettiin huomattavasti eniten juuri tätä neljän tavun muotoa.

Heikki Laitisen väitöskirjassaan (2003) esittelemä rekilaulujen tutkimiseen kehitetty metodologia toimi sekä musiikkianalyysipraktikumtyössäni, että pro gradu -tutkielmassani tärkeimpänä metodologisena pohjana. Valitsin tämän metodologian työhöni, koska Laitinen oli tehnyt laulutekstien suhteen pioneerityötä käyttäessään laaja-alaisesti muun muassa

laulujalkojen käsitettä, jonka myös omaksuin oman työni terminologiaan. Runousopin puolelta omaksutut runouden analyysiin tarkoitetut mittayksiköt, kuten säe, säepari ja säkeistö ovat niitä perusyksiköitä, joiden avulla kykenen esittelemään tutkimukseni tulokset yleisesti ymmärrettävässä muodossa. Vaikka Laitisen tutkimuskohteena onkin rekilaulu, niin hänen esittämänsä havainnot tutkimuskohteestaan täsmäsivät osittain ainakin kappaleen *Aamukahvi* osalta. Tästä syystä halusin käyttää samaa metodologiaa myös freestylessä testatakseni menetelmän toimivuutta laajemmassa kontekstissa.

Ilmari Krohnin 1911 käyttämä terminologia on yhä ajankohtaista myös minun tutkimukseni osalta, koska ne musiikilliset perusaineokset, joista hän puhuu ovat samoja nykyisinkin. Pentti Leinon kattavat tutkimukset suomen kielen metriikasta ovat hyvin sovellettavissa myös kirjoitetun rapin ja freestylarapin tutkimukseen, koska tietyt lainalaisuudet säilyvät muuttumattomina niidenkin suhteen. Kielitieteestä lainattu prosodian käsite ja siihen liittyvä käsitteistö ovat myös asioita, joita olisin halunnut työssäni tutkia tarkemmin. Etenkin intonaatio ja sanansisäinen sävelkulku ovat niitä, joihin tulen jatkotutkimuksissani kiinnittämään tarkempaa huomiota. Tein tätäkin työtä varten alustavat intonaatiokäyrät Lontoon yliopiston kehittämällä *Sonic Visualiser* -ohjelmalla (ks. Cannam ym.: 2010), mutta jätin ne kuitenkin sivuun analyysiluvun mitan vuoksi. En myöskään kyennyt laajentamaan laulujalkojen luonteeseen pureutuvaa analyysia kovinkaan paljon, mutta kuitenkin sen verran, että analyysista tulevat esille tärkeimmät tosiseikat kuten aiemmassakin tutkimuksessani.

Kautнын (ks. esim. Kautny 2015: 101–117), tutkimukset rapmusiikin *flowsta* tarjoavat minun työlleni terminologisia täydennyksiä ja pohdintoja jatkotutkimuksille. Mielenkiintoinen on hänen huomionsa rapmusiikin yhteneväisyydestä *Sprachgesangin* kanssa. Adams (2015: 118–134), syventää Kautнын huomioita ja esittelee, kuinka esimerkiksi äänenkäyttöä ja artikulaatiota pystyy tutkimaan Sprechstimmen kontekstissa. Nämä molemmat tutkijat ovat tehneet räptutkimuksen suhteen arvokasta työtä omalla kontribuutiollaan.

Krimsin (2000: 46–92), luoma räpin genreluokitus toimi innoittajana työlleni lähteä analysoimaan myös äänenkäytön osalta sekä mahdollisuutta tunnistaa genretyyppejä sen pohjalta. Metodologia tarjosi minulle arvokkaan ja mielenkiintoisen lisän oman aineistoni analyysiin ja osoittautui varsin toimivaksi myös freestylessä. Siinä esitelty tapa vertailla puheenomaista ja perkussiivista tyyliä olivat myös minun analyysissani elimellisesti läsnä. Keyesin (1996: 17–

38), esittelemä teoria räpmusiikin afrikkalaisista juurista oli kattava katsaus musiikkityylin kehityskulkuun ja hyödynsin sitä soveltuvien osien tutkielmani toisessa luvussa.

Lähtöhypoteesi oli tutkielmassani käsitellyn aiheen suhteen se, että myös freestylessä esiintyy toistuvia rytmillisiä elementtejä ja rytmikuvioita. Niiden avulla on ehkä mahdollista tehdä johtopäätöksiä artistin tyylistä ja tavasta jäsentää musiikillista taustaa sekä tuottaa sen päälle rytmillistä kudosta. Olin esimerkiksi Adamsin (ks. esim. Adams 2008), tutkimusten pohjalta huomionut, että kirjoitetussa räpissä näitä edellä mainittuja asioita on mahdollista havaita.

Myös musiikkianalyysipraktikumtyössä esille tulleiden huomioiden pohjalta tämä oli luonteva tapa rakentaa hypoteesi gradulleni. Hypoteesini osoittautui siinä mielessä oikeaksi, että rytmillisten idiomien ja rytmikuvioiden osalta toistuvuutta oli hyvinkin paljon. Aineistosta löytyi rytmikuvioita, jotka toistuivat samanlaisina tai samankaltaisina korkealla frekvenssillä, mutta eivät säännöllisinä jatkumoina. Tällaisia olivat esimerkiksi kuudestoistaosatrioli sekä neljään kuudestoistaosanuottiin jakautuva laulujalka. Kuudestoistaosatriolin käyttöä kuulin myös sattumalta Outkast -yhtyeen levyllä Stankonia muun muassa kappaleessa *So fresh, so clean*, joten rytmillisenä osa-aineiksena sen voidaan nähdä olevan laajasti käytetty. Saattaa olla jopa vaikeaa löytää räppäriä, joka ei olisi jossain kappaleessa sitä käyttänyt. Laulujalat itsessään eivät toistuneet aineistossa samoina toisin kuin aiemmin analysoimassani *Aamukahvi*-kappaleessa, jossa tietyt laulujalat toistuivat useaan kertaan samassa muodossa kappaleen aikana. Tässä mielessä improvisaatioon perustuva freestyle-battle eroaa kirjoitetusta rapista ainakin. Kajoalla näiden kahden eri tapauksen osalta. Jatkotutkimuksissa tähän pitäisi paneutua syvällisemmin ja ottaa laajempi aineisto tarkastelun alle eli sisällyttää useampia Kajoa freestyle-esityksiä, jotta voisin tehdä kattavia yleistyksiä.

Krimsin (2000) ja Adamsin (2008), tutkimusten pohjalta tekemääni genreluokitusta analysoimassani freestylessä pidän onnistuneena valintana. Teorioissa esitellyt huomiot ja esimerkit antoivat omalle työlleni hyvän analyttisen lisän, jonka avulla pystyin tutkimaan muun muassa taustabiitin ja rapin yhteisvaikutusta. Kajo käyttää omassa freestyle-esityksessään sekä puheenomaista että perkussiivista tyyliä. Välillä rytmikuviot ovat hyvinkin sofistikoituneita, kuten synkooppien ja triolien käytöstä huomasimme, ja silloin tyyli kallistuu enemmän puheenomaiseen. Toisaalta räppäämisen rytmi seuraa myös paljon taustabiitissä kuuluvien elementtien rytmitystä ja etenkin hi-hatin tasaista kahdeksasosasykettä ja siihen

perustuvia rytmin alajakoja. Tässä jälkimmäisessä tapauksessa tyyli voidaan luokitella perkussiiviseksi. Oman tutkimukseni aineistossa esiintyvät seikat tukevat hyvin Krimsin ja Adamsin luokitusta.

Transkriptoimisen alkuvaiheessa minulle ilmeni suuria ongelmia, koska en ollut aiemmin tehnyt laajamittaista ja etenkin ainoastaan rytmilliseen ainekseen keskittyvää populaarimusiikin transkriptiota. Tämä johtuu osittain siitä, että olen opiskellut musiikkiopistossa lähes yksinomaan klassisen musiikin teoriaa enkä ole koskaan soittanut lyömäsoittimia. Hidastettuani kappaleen puolinopeuteen alkuperäisestä, kuulin virheellisesti kahdeksasosanuotteihin jaottuvan hi-hatin iskut tavallisesti neljäsosanuottien arvoa seuraavan virvelirummun iskuiksi ja tein transkription sitä seuraten. Lähetin nuotinnoksen Esa Liljalle, joka ystävällisesti huomautti, että transkriptiossa on edellä mainittu virhe. Korjasin tämän jälkeen kaikki transkriptiot neuvojen mukaisesti ja näin välttyin virhepäätelmiltä seuraavissa vaiheissa työtäni.

Minulla oli vaikeuksia kuitenkin nuotintaa tiettyjä paikkoja ja aiemmin mainitsinkin, että pyörustin aika-arvoja nuotinnoksessa kvantisoimalla ne lähimpään kuudestoistaosanuottiin. Tämä saattaa tehdä analyysistä subjektiivisempaa etenkin niissä kohdissa, joissa oli tulkinnan varaa ja tässä määrin tutkimustuloksissa näkyy minun tekemieni valintojen vaikutus. Tämä ei kuitenkaan metriikan tutkimuksessa ole huono asia, koska metrisen tason tarkastelussa nuotinnoksen ei tarvitse olla täysin yhteneväinen soivan aineiston kanssa. Transkriptio oli myös vaihe, johon minulla kului ylivoimaisesti eniten aikaa koko työn aikana. Kokemuksena se oli kuitenkin hyvin opettavainen ja siitä ammennetun opin avulla pystyn seuraavissa tutkimuksissa välttämään monta prosessin aikana ilmennettyä ongelmaa. Tavoite kehittää transkriptiotaitoa täyttyi ja tulen myös jatkamaan rytmiiikan opiskelua laajemmin rumpujen soiton muodossa, jotta saan siitä vielä kattavamman näkemyksen, musiikin sisältä käsin.

Minun tutkielmani eettisenä ongelmana voidaan pitää sen pelkistävää luonnetta. Valintojeni pohjalta syntynyt kvantisoitu rytmitranskriptio saattaa antaa liian yksinkertaisen kuvan Kajon freestylessä tapahtuvasta rytminkäsittelystä. Tähän pitäisi soveltaa hienorytmiiikan tutkimusmenetelmiä. On lähestulkoon mahdotonta ymmärtää esimerkiksi ainoastaan länsimaisen standardinotaation ja käyttämieni tutkimusmenetelmien avulla täysin freestylen luonnetta ja siinä ilmeneviä nyansseja. Tämän vuoksi asia vaatii huomattavasti enemmän tutkimusta tulevaisuudessa.

Tutkimus herätti myös kysymyksen siitä, että mikä on improvisaatiota, jos sillä yleensä viitataan esittämishetkellä luotuun esitykseen? Mikä sitten ei ole improvisaatiota tähänkin tutkimukseen nojaten? Esimerkiksi David S. Rosenin johtamassa tutkimuksessa (2020), saatiin selville, että improvisaatio sijoittuu kokemattomien improvisojien tapauksessa oikealle aivopuoliskolle alueelle, jolla käsitellään tunteita ja kokeneempien improvisojien aivoissa niiden vasemmalle aivopuoliskolle alueelle, joka voidaan liittää loogiseen ja analyyttiseen ajatteluun (Rosen ym., 2020). Improvisojien aivot kehittyvät siis harjoittelun seurauksena järjestelmällisemmiksi myös freestylen tuottamisen suhteen. Sykärin (2014), mukaan freestylessä räppäri käyttää työmuistinsa kapasiteettia samanaikaisesti tekstin suunnitteluun, prosessointiin sekä esitystilanteen toteutukseen (Sykäri 2014: 28–32). Räppärit ryhtyvät luomaan säkeitä niin, että heillä on ennalta ajateltuna loppuriimi tai rimmaava sana, jolloin säkeiden sanallinen sisältö rakennetaan ikään kuin lopusta alkuun edeten vähitellen loppuriimille, joka voi sijoittua kahden tai neljänkin säkeen päähän.

Yhtenä mahdollisena tutkimuskohteena näkisin myös Jarkko Niemen ehdottamaa, nykyisin musiikissa läsnäolevaa jambiksi muuttamisen tapaa, jossa painotonta tavua seuraa painollinen tavu. Tapa on esiintynyt esimerkiksi siansaksarunossa Yrjö Karilaan (Karilas 1984), alunperin 1960-luvulla kirjoittamassa teoksessa *Antero Vipunen*. Runo alkaa seuraavasti: ”Mer i komme reen las tenko dinka dulla”. Tässä sanojen painotus on vahvasti yhteydessä siihen, kuinka me ymmärrämme tekstin ja kuulemme laulujen sanat. Se on myös relevantti lisä intonaation tutkimiseen räpissä ja freestylessä.

Hyvänä esimerkkinä tästä toimii YouTube -palvelussa löytyvä video, jossa televisiokanava MTV 3:n tähdet esittävät kappaleen *Perhe* (Sipovaara 2019). Tämä asettaisi Leinon, Leisiön ja Laitisenkin esiin tuomat iänikuisiksikin mielletyt suomen kielen painotussäännöt, jossa sana aina alkaa painollisella tavulla, ongelmallisiksi ja tutkimusmenetelmää pitäisi uudistaa näiltä osin. Suomen kirjakielessä luontaisesti esiintyvä etupainotteisuus näyttäisi tämän perusteella olevan jonkinlaisessa murroksessa etenkin lauluteksteissä. Ilmiö saattaa jo olla läsnä myös freestylessä ja se vaatiikin tästä syystä lisää tutkimusta. Aiemmin mainittua koronpolkua eli niitä kohtia, joissa tekstin painon ja musiikin painon suhde ei aina ole yhteneväinen esiintyy runsaasti populaarimusiikissa esimerkiksi Ismo Alangon ja Leevi and the Leavingsin tuotannossa. Jälkimmäisen yhtyeen kappaleissa, kuten *Teuvo*, *maanteiden kuningas* tai *Muotitietoinen*, on myös kuultavissa synkooppirakenteita, jotka ovat osittain seurausta suomen kielen tavuajoitteisuudesta ja etupainotteisuudesta.

Säestyksettömän a cappella -räpin tutkiminen freestylessä vaatii intonaation tason tarkastelua, koska siinä ei ole taustabiittiä, joka mahdollistaisi sen suoraviivaisen transkriptoimisen. Häkkisen (1996) huomiot kielen prosodisista ja suprasegmentaalisista ominaisuuksista olisivat tässä arvokkaita apukäsitteitä. Kielen musiikilliset ominaisuudet, kuten sanansisäisen sävelkulun tutkiminen olisi mahdollista havainnoida Sonic Visualiser -ohjelmalla tuotetuilla intonaatiokäyryillä. Schönbergin *Sprechstimme* räpin analyysissä (ks. Adams 2015, 118–134), pystyisi tuomaan intonaation tutkimukseen syventävän analyttisen lisän. Räpin puheen- ja laulun-omaisia piirteitä tutkimalla voi tätä menetelmää hyödyntäen tehdä niiden pohjalta havaintoja esimerkiksi räpin sisällä ilmenevistä tunnetiloista kun ne yhdistetään räppäämisessä käytettyyn artikulaatioon.

6. Johtopäätökset

Tutkimukseni osoitti, että myös freestylessä on rytmisiä ja metrisiä rakenteita, jotka toistuvat sen improvisatorisesta luonteesta huolimatta. Siinä mielessä myös improvisaatio käsitteenä voidaan nähdä hyvin monimuotoisena, koska esimerkiksi freestyle perustuu osittain suunnitelmallisuuteen. Rääpärit turvautuvat välillä sellaisiin rytmisiin kuvioihin, joissa sanat on helppo tuottaa taustabiitin päälle. Yksi näistä on tuottaa analysoimassani aineistossa musiikillisessa taustassa kuuluvan hi-hatin kahdeksasosasykkeen päälle neljään kuudestoistaosanuot-tiin jakaantuva laulujalka, jota aineistossa esiintyy runsaasti. Tämä huomio vahvistaa myös Taggin (2015), havainnon siitä, että sellaisessa metrisessä laulussa, kuten räpissä puheen funktiona on korvata laulumusiikin tonaalisuuteen viittaavat ominaispiirteet, mutta kuitenkin säilyttäen siinä ilmenevät rytmiset ja metriset attributit samanlaisina (ks. Tagg 2015: 367). Minun tutkimastani aineistosta välittyi tämä löydös, koska runollisen ja musiikillisen painon suhde oli lähes yhteneväinen suurimmassa osassa laulujalkoja.

Triolien avulla rytmin ja metrin tuntua voidaan manipuloida myös verrattain helposti ja tätä tehokeinoa käytetään räpissä laajasti myös sen kirjoitetussa muodossa. Sanoja lyhennetään säännöllisesti, jotta niistä saadaan rytmisesti tarkempia ja välillä korostamaan niiden perkusiivisia ominaisuuksia tavutasolla. Täytesanoja lisätään vapaasti säkeisiin sidosaineeksi monitavusteisten sanojen välille kuljettamaan tarinaa eteenpäin. Tässä battlessa freestylen tuottamisen pääpaino on sen sanallisessa sisällössä enemmän kuin rytmillisessä taituruudessa, jota sitäkin esiintyy jossain määrin. Rytmillinen taituruus tuo arviointiin yhden

lisäattribuutin, jolla kyetään tekemään tasoeroja kahden tasaväkisen räppäriin välillä, kun heidän suorituksiaan arvioidaan battlen päätteeksi. Tärkeää on tuottaa riimejä, jotka ovat kuuluvia ja kekseliäitä, jotta yleisö pystyy ottamaan osaa kilpalaulajien arviointiin. Jatkotutkimusten kannalta tämä välittää mielestäni viestin siitä, että freestylen prosodiset ominaisuudet, kuten intonaation ja tekstin yhteys olisivat freestylen merkityksen ymmärtämiseksi olennaisia tutkimuskohteita musiikkitieteen näkökulmasta.

Musiikkianalyysipraktikumtyöni perusteella rekilaulujen ja kappaleen *Aamukahvi* lainalaisuudet olivat siinä mielessä läheisiä, että myös *Aamukahvi*-räpissä säkeiden loppu oli metrisesti rajatumpaa kuin säkeiden alku. Säkeiden alkupuolella oli siinä voitu käyttää rytmisesti monimutkaisia kuvioita, jotka kuitenkin on tasattu säkeen lopussa sen päättyessä esimerkiksi nelitavuiseen laulujalkaan, jolloin rytmin täsmällisyys korostuu jokaisen tavun asettuessa kuudestoistaosanuotin aika-arvolle. Tämä kaava toistui yleisenä läpi kappaleen.

Yksittäisen kappaleen analyysin pohjalta en kykene tekemään yleistyksiä siitä, ovatko nämä lainalaisuudet läsnä Kajon tuotannossa läpi linjan. Myöskään yksittäisen freestyle-battlen pohjalta on mahdotonta tehdä kattavia havaintoja Kajon freestylessä olevasta tyylistä, joten tuloksissa keskityn nimenomaisesti tutkimaani esimerkkiin ja siinä käytettyyn tyyliin. Nämä molemmat mainitut seikat vaativat tulevaisuudessa lisää tutkimista esimerkiksi sen osalta, että minkälaista tyylillistä vaihtelua esimerkiksi Kajon tuottamissa freestyleissä on.

Kajon tuottamassa freestylessä rytminkäsittely on hieman vapaampaa, mutta säilyttäen kuitenkin tietynlaisia lainalaisuuksia. Toisin kuin *Aamukahvi*-räpissä, niin tässä freestyle-battlessä esiintyneissä säkeissä ja säkeistöissä säännönmukaisempia olivat säkeiden toiset ja kolmannet laulujalat sisälsivät eniten nelitavuisia laulujalkoja. Toisella laulujalalla esiintyvyys oli koko aineiston osalta **36.5 %** ja kolmannen laulujalan osalta **47.3 %**. Ensimmäisellä ja neljännellä laulujalalla käytetyin tavumäärä oli kolme tavua. Ensimmäisellä jalalla sitä esiintyi **21.6 %**:ssa jaloista ja neljännellä laulujalalla esiintyvyys oli peräti **39.2 %**.

Tilastollisesti eniten Kajo käyttää kappaleessaan nelitavuisia laulujalkaa juuri muun muassa rytmillisestä täsmällisyydestä johtuen. Kaikista laulujaloista nelitavuisia jalkoja on **31.1 %** (ks. taulukko 1). Säkeet päättyvät **39.2 %**:sti kolmitavuiseen laulujalkaan, koska loppuriimiin asettuvat rimmaavat sanat ovat useimmiten kolmen tavun mittaisia. Nämä havainnot osoittavat todeksi sen, että säe halutaan mieluusti päättää rytmillä, joka on helppo toteuttaa

yhdessä loppuriimin kanssa. Loppuriimi useimmiten sijoittuu juuri säkeen loppuun, kuten voimme lukea esimerkeistä ja liitteistä. Näin loppuriimistä tehdään helposti ennakoitava ainakin rytmillisen ulottuvuuden osalta. Vastustajalle tarkoitettu ja heitetty herja halutaan saada mahdollisimman selkeästi kuuluviin sekä vastaparille että yleisölle.

41.9% säkeistä alkaa joko kolmi- tai nelitavuisella laulujalalla. Kolmitavuisista laulujalkaa esiintyy eniten ensimmäisellä jalalla muodossa, jossa yhtä kahdeksasosanuottia seuraa kaksi kuudestoistaosanuottia. Kahdeksan kuudestatoista kolmitavuisesta jalasta, jotka sijoittuvat ensimmäiselle iskulle, koostuvat tästä edellä mainitusta rytmikuvioista. Tässä mielessä kyseisen rytmikuvion osuus näistä laulujaloista on jopa **50%**. Tällä pyritään luomaan selkeästi rytmillistä stabiiliutta ja toisaalta korostamaan sanoja, jotta niiden perkussiivisille äänteille jää tilaa soida. Sanojen selkeä tuottaminen kuuluu olennaisesti myös freestylen perinteisiin ja laatuvaatimuksiin, koska ymmärtäessään ja kuullessaan herjan selkeästi yleisö ehtii reagoida siihen huudahduksilla. Kajo myös usein antaa tilaa yleisölle reagoida pitäen itse tauon räppäämisessään, saaden näin myös hieman lisää aikaa miettiä seuraavaa riimiä.

Tarkastelen sanojen lyhentymistä tutkielmassani suhteessa kirjakieleen. Kajo on kotoisin Kaarinasta ja minulla ei ollut käytössä Turun, Kaarinan tai Varsinais-Suomen murteen sanakirjaa. Sanojen lyhentymisen tarkastelu ei tässä mielessä ole eksaktia, vaan ennemminkin havainnollistavaa. Kaksitavuisia sanoja käytetään kappaleessa tilastollisesti eniten niiden rytmillisen ja metrillisen tarkkuuden vuoksi. Sanojen painotuksen ja rytmin painotuksen yhteistyö on tässä mielessä saumatonta ja ne tukevat toisiaan. Yksitavuiset sanat toimivat myös freestylessä eräänlaisena sidosaineena monitavuisien sanojen välillä ja ne vievät tarinaa eteenpäin samoin kuin kappaleessa *Aamukahvi*. Kajo lyhentää säännöllisesti kirjakieleessä kaksitavuisia sanoja niin, että ne saadaan puhekielisessä muodossa mahtumaan yhteen tavuun ja näin saa nopeutettua puherytmiään sekä mahdutettua enemmän sanoja nopeasti tuotettuihin lauseisiin.

Analysoimani räpin suhteen useimmiten näin tapahtuu kaksitavuisien sanojen osalta. Ne lyhennetään yksitavuisiksi, koska silloin niiden rytmillinen tarkkuus on parempi ja tehokkaampi. Yksi tavu saadaan tällöin asetettua esimerkiksi pääpainolliselle tahdinosalle, jolloin sen teho on suuri ja alla oleva biitti tehostaa sanan painokkuusta sen esimerkiksi osuessa bassorummun kanssa samalle iskulle. Saadaan aikaiseksi hyvin terävä aluke äänteeseen, joka kuulostaa lähes perkussiiviselta, kuten virvelirummun isku. Toiseksi eniten

lyhennetään kolmitavuisia sanoja kaksitavuisiksi näistä jo edellä mainituista syistä. Pienempään tilaan saadaan mahdutettua enemmän asiaa ja sanoja sekä sanomaa. Näin pystytään tuottamaan siitä rytmillisesti tehokas sekä selkeästi kuultavissa oleva kokonaisuus.

Yksitavuisissa laulujaloissa tutkimassani räpissä käytetään eniten kahdeksasosatauon ja sitä seuraavan kahdeksasosanuotin yhdistelmää. Tässä muodossa runollisesti pääpainoinen tavu asettuu musiikillisesti painottomalle tahdinosalle. Kaksitavuisessa yleisimmin esiintyy rytmimuotoa, jossa kaksi kahdeksasosanuottia seuraa toisiaan. Kolmitavuisien laulujalkojen suhteen käytetyin rytmillinen jäsentely on jakaa tavut yhden kahdeksasosanuotin ja sitä seuraavien kahden kuudestoistaosanuotin aika-arvoihin. Nelitavuisisten laulujalkojen käytetyin muoto on neljä peräkkäistä kuudestoistaosanuottia, jotka jakaantuvat neljäsosalle tasaisesti. Viisitavuisissa kahta kuudestoistaosanuottia seuraa kuudestoistaosatrioli tai toisin päin niin että kuudestoistaosatriolia seuraa kaksi kuudestoistaosanuottia. Sekä kaksi-, kolmi-, neli-, että viisitavuisissa laulujaloissa runollinen ja musiikillinen painollisuus ovat joko osittain tai täydellisesti linjassa. Viisi-, kuusi- ja seitsentavuisia laulujalkoja voidaan jo pitää osoituksena korkeatasoisesta rytminkäsittelystä. Niitäkin räpissä esiintyy yhteensä n. **15 %**:n verran kaikista laulujaloista.

Käytetyimmät jalat ovat trokee ja daktyyli, jotka molemmat ovat etupainotteisia runojalkoja. Etupainotteisuus on juuri suomen kielen ja sen sanojen yleinen ominaisuus (vrt. englannin kielen tavupainotteisuus) ja pääpainollinen isku sekä sanan etupaino on melko vaivatonta tuottaa samaan kohtaan. Niin riimistä saadaan myös tehokas ja kuuluva. Kajon tavaramerkiksi muodostunut multiriimi on myös hänen freestylessään läsnä säkeistöissä.

Jatkotutkimuksissa paneudun enemmän myös säestyksettömään a cappella -rappiin freestylessä. Tutkin sitä etenkin intonaation näkökulmasta. Aiemmin mainitsemani Häkkisen (1996) määritelmä kielen prosodisista ja suprasegmentaalisista ominaisuuksista toimii yhtenä tutkimuksen ohjenuorana. Kielen musiikilliset ominaisuudet olisivat keskiössä. Esimerkiksi sanansisäisen sävelkulun tutkiminen. Yhtenä kiinnostavana tutkimusmenetelmänä voisi toimia *Sprechstimme* rapin analyysissä (ks. Adams 2015, 118–134). Siinä Adams tutkii räpin puheen- ja laulunomaisia piirteitä, ja tekee niiden pohjalta analyysia esimerkiksi räpin sisällä ilmenevistä tunnetiloista suhteessa sen artikulaatioon. Artikulaation ja intonaation vertailu sekä aikaisemmin mainittujen kirjoitettujen ja tyylliteltyjen Skriivaa kun riivaa -battlejen sekä

freestyle-battleissa tuotettujen a cappella -rappien välillä olisi myös mielenkiintoinen lähtökohta tutkimukselle.

Tutkimuksen tulokset osoittavat sen, että myös freestyle hyödyntää tiettyjä rytmillisiä ja metrillisiä konventioita, vaikka se pohjautuukin improvisaatiolle ja on vahvasti sidonnaista sen esiintystilanteeseen. Räppäriin työmuisti prosessoi kolmea eri tasoa yhtäaikaaisesti esityksen aikana ja kokeneilla improvisoijilla tapahtumaan liittyy myös suunnitelmallisuus, jota hyödyntäen rytmikuvioita ja riimejä rakennetaan. Siinä missä kirjoitettujen räppien säännöllisyys metriikassa ja tavarakenteissa näkyi säkeiden lopussa, niin freestylessä se toteutui eniten säkeiden keskellä. Sekä räppi että freestyle voidaan metriikaltaan yhdistää suurissa määrin laulumusiikin metriikkaan, jossa tekstin paino seuraa musiikin painoa, mutta negatoid tätä suhdetta välillä esimerkiksi taukojen, synkopointien, kaaritusten tai rytmillisten alajakojen, kuten triolien avulla. Näillä tehokeinoilla räppäri tuottaa ulosantiinsa variaatiota ja osoittaa hienostunutta rytmillistä osaamista, joka tasaväkisessä freestylebattellessa erottuu edukseen.

Lähteet

TUTKIMUSAINEISTO

Forston, Krister. 2015. *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*. YouTube-video, 17:48, julkaistu 22.10.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=QialPUOYrIU>.

Esimerkki 1. Rytmillinen transkriptio musiikillisesta taustasta. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 2. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 1–3. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 3. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 6–7. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 4. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 15–21. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 5. Rytmillinen transkriptio Kajo II, tahdit 1–4. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 6. Rytmillinen transkriptio Kajo II, tahdit 20–21. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 7. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 5–6. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 8. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 7–10. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Esimerkki 9. Säkeisiin jakautuva kierroksen I rakenneanalyysi, jossa on mukana tavujen määrät laulujaloittain, liitteistä 1–3.

Esimerkki 10. Säkeisiin jakautuva kierroksen II rakenneanalyysi, jossa on mukana tavujen määrät laulujaloittain, liitteistä 4–6.

Esimerkki 11. Säkeisiin jakautuva kierroksen IV rakenneanalyysi, jossa on mukana tavujen määrät laulujaloittain, liitteistä 7–9.

Esimerkki 12. Kierroksen I sanoissa esiintyvien tavujen määrän analysointi sanoittain ei-täydennetyissä ja täydennetyissä sanoissa säetasolla.

Esimerkki 13. Kierroksen II sanoissa esiintyvien tavujen määrän analysointi sanoittain ei-täydennetyissä ja täydennetyissä sanoissa säetasolla.

Esimerkki 14. Kierroksen IV sanoissa esiintyvien tavujen määrän analysointi sanoittain ei-täydennetyissä ja täydennetyissä sanoissa säetasolla.

Esimerkki 15. Taustabiitin ja rapin yhteistoiminta I kierroksen alussa.

Taulukko 1. Tavujen määrä laulujaloittain säkeissä.

Taulukko 2. Laulujalkojen tavumäärien yleisyys eri kohdissa laulujalkaa.

KIRJALLISUUS

Adams, Kyle 2008. Aspects of the Music/Text Relationship in Rap. *Journal of the Society for Music Theory*, 14(2): 1–12.

Adams, Kyle 2015. ”The musical analysis of hip-hop”. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Toim. Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 118–134.

Agawu, Kofi V. 1987. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, 5(3): 400–418.

Cannam, C., Landone, C., & Sandler, M. (2010). Sonic visualiser: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files. *Proceedings of the International Conference on Multimedia - MM '10*, 1467. <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>

Caswell, Estelle 2017. *How the triplet flow took over rap*. Youtube-video, 9:42, julkaistu 18.9.2017. <https://www.vox.com/2017/9/18/16328330/migos-triplet-flow-rap>. Viitattu 15.4.2020.

Chang, Jeff 2005. *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.

Connor, Martin E. 2018. *The Musical Artistry of Rap*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard B. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Floyd, Samuel A., Jr. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

George, Nelson 2004. "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth". *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Toim. Forman, Murray & Anthony Neal, Mark. New York: Routledge, 45–56.

Häkkinen, Kaisa 1996. *Kielitieteen perusteet*. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia Tietolipas 133.) Tampere: Tammer-Paino Oy.

Karilas, Yrjö 1984. *Antero Vipunen: Arvoitusten ja ongelmien, leikkien ja pelien sekä eri harrastelualojen pikkujättiläinen*. Porvoo: Werner Söderström Oy.

Kautny, Oliver 2015. "Lyrics and flow in rap music". *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Toim. Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 101–117.

Keyes, Cheryl L. 2002. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.

Kool Moe Dee 2003. *There's a god on the mic : the true 50 greatest MCs*. New York : Thunder's Mouth Press.

Krohn, I. 1911. *Musiikin Teorian Oppijakso 1: Rytmiooppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.

Laitinen, Heikki (2003). *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 943.

Leino, P. 1982b. *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376.) Helsinki.

Leino, P. 2002. *Mittoja, muotoja, merkityksiä*. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 868.) Helsinki.

Leisiö, Timo 2006. *Alussa oli laulu*. (Musiikintutkimuksen laitoksen julkaisuja 1.) Tampere: Tampereen yliopisto.

Lilja, Esa 2013. ”Musiikintutkijan työkalupakki: Idiomaattiset kuviot musiikin kuuntelemisen apuvälineinä. Osa 1 – Rytmiset idiomit” *Musiikin suunta* 2013(1): 63–66.

Lilja, Esa 2014. ”Populaarimusiikin transkriptio ja analyyttisen kuuntelun kehittäminen.” *Etnomusikologian vuosikirja* 2014 (26): 162–191.

Miettinen, Karri 2011. *Rappiotaidetta*. Suomiräpin tekijät. Helsinki: Like.

Palonen, Tuomas 2008. *Vapaata mielenjuoksua: Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot, estetiikka ja kompositio*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, kulttuurien tutkimuksen laitos.

Pauley, Jared (2012). Freestyle Rap [Freestyling]. *Grove Music Online*. Haettu 7.4.2020.

Pihel, Erik 1996. "A Purified Freestyle: Homer and Hip Hop." *Oral Tradition* 11 (2): 249–269.

Rantakallio, Inka 2019. *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Turku: Annales Universitatis Turkuensis 497.

Suomirapin historiikki part 1 ft. Chydeone.Rap Scholar. Radio-ohjelma 24.7.2017. Mixcloud-verkkopalvelu. <https://www.mixcloud.com/RapScholar/rap-scholar-24072017-suomirapin-historiikki-pt-1-ft-chydeone/>. Viitattu 7.4.2020.

Rose, Tricia 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England.

Rosen, D. S., Oh, Y., Erickson, B., Zhang, F. (Zoe), Kim, Y. E., & Kounios, J. (2020). Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study. *NeuroImage*, 213, 116632. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2020.116632>

Sipovaara, Riina. 2019. *Perhe*. YouTube -video, 4:15, julkaistu 13.9.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ubu22UYa65A>. Viitattu 14.4.2020.

Sirén, Juhani. (Maaliskuu 2006). Hiphopin maantiede: Olarista Myllypuroon. *City*, 3.3.2006.

Sykäri, V. (2014). Sitä kylvät, mitä niität: Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat. *Elore*, 21(2):1–39.

Sykäri, V. (2019). Interactive Oral Composition: Resources, Strategies and the construction of Improvised Utterances in a Finnish Freestyle Rap Battle. *Journal of American Folklore*, 132(523):3–35.

Sykäri, Venla; Rantakallio, Inka; Westinen, Elina; Cvetanović, Dragana 2019. *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. (Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura julkaisuja 219.) Keuruu: Printek.

Taatila, Hippo. 2019. *Teflon Bible: Pyhimyksen, Heikki Kuulan ja Volin tie Maltsun getoista suomiräpin messiaiksi*. Helsinki: WSOY.

Tagg, Philip 2015. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

Williams, Justin A. (toim.) 2015. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press.

Liitteet

Liite 1. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo I, tahdit 1–10. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 2. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo I, tahdit 11–21. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 3. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo I, tahdit 22–27. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 4. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo II, tahdit 1–10. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 5. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo II, tahdit 11–21. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 6. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo II, tahdit 22–26. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 7. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo IV, tahdit 1–10. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 8. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo IV, tahdit 11–21. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liite 9. Rytmillinen transkriptio freestyle-battlesta *Tyykikylä 2015, finaali: Kajo VS Ironine*, Kajo IV, tahti 22. Nuotinnosohjelmalla tehty nuotinnos.

Liitteet

MC Kajo vs MC Ironine Tyykikylä

Kajo I

♩ = 99

0:34 {Rap}

1. Piek - sän tän huo - ran ai -

2 na 2. Samp - pi sa - no just et Kal - le nyt on ruo - ka - ai -

3 0:38 ka 3. jee mut ku vit - tu tä - tä fä - gis -

4 ka - maa ei tää oo ruo - ka vä - hä niin - ku e - nem - män ku vä - li - pa - la

5 0:43 5. Muis - tak - sä S - K - R - bät - len 6. no

6 se on se mist mä tu - lin pu - hu - maan nyt - te tän - ne 7. sä

7 0:48 hei - tit sen lä - pän siin jo - tai et sä oot yh - den - te - ke - vää 8. mä teen sen

8 sa - man vaih - de - taas roo - lei nyt - te kes - ke - nään

9 0:53 9. Näyt - tääks tää tu - tul - ta

10 Fe - gen jut - tu tu - lee ai - na kuu - los - taa pu - pul - ta

Liite 1. Rytmillinen transkriptio Kajo I, tahdit 1–10.

11 0:57

11.ai - van sa - ma jä - bä piek - si nyt - te Kal - len 12.mut hei,

12

luu - lik - sä oi - kees - ti et mä tein - tän su - a var - ten?

13 1:02

13.Ei - kä ny jä - bä sen - tään oo niin vi - tun tär - kee jä -

14

bä 14.et - kä ol - lu myös - kään S - K - P:n ää - nes - tä -

15 1:07

jä 15.min - kä ta - ki - a ker - ro se taas - ki

16

16.Kei - jo sa - no sä oot ho - mo - ja vi - haa - va nat -

17 1:12

si 17.jee ja vit - tu 18.jos et sä

18

ää - nes - tä S - K - P: tä ja ei pä - de tus - kin

19 1:17

läp - päs 19.jos et sä oo duu - na - ri ni min - kä

20

ta - kii 20.sull on tol - la - ne vi - tun bus - si - kus - ki - lät -

21 1:21

sä? 21.jee toi tyy - li e - to - aa 22.vä - hä

22

MC Kajo vs MC Ironine Tyykikylä

Kajo II

$\text{♩} = 99$ 2:50 {Rap}

1. Ai - ka pa -

2. ha vit - tu ai - van sa - ma

3. 2:54 3 mu-a ei kiin - nos - ta yh - tään tää jä - bä 4. ku ei tää

4. Fe - ge pys - ty tääl - lä mi - tään lyk - kää - mään rä - bä 5. Mist mä

5. 2:59 voi - sin kek - sii näi - tä ai - hei - ta - 6. et tä äi - jä

6. us - koo et mä oi - kees - ti hei - tän niin - ku frii - stai - le - ja

7. 3:03 7. jee e - li mä ker - ron sen sul - le just hy - vä et

8. dis - saat mu - a siit ku jä - bä o siit just vit - tu tun - net - tu

9. 3:08 9. Jee meit - sin tyy - li kas - vaa 10. niin - ku

10. hamp - pu - pel - to mä oon niin blin - gi 11. ku toi vi - tun

Liite 4. Rytmillinen transkriptio Kajo II, tahdit 1–10.

11 3:13
Han - nun Kel - lo pis - te com, 12.mut

12 3
jä - bä ei var - maan tie - dä e - des mis se on, jee -

13 3:18
- 13.Ja pi - ti dis - saa Ri - voo a - mis - lä - pil - lä 14.mutku

14 3
näin noi viik - set ni pi - tää jä - bäst - ki ru - pee rä - ki - mään

15 3:23
15.Jee dis - saan näit äm - mii tääl - lä 16.kyl mä

16
ym - mär - rän et sull - on vit - tu suo - ja - kän - ni pääl - lä

17 3:27
17.Ja mi - tä sä a - lat pu - hu - maan mä näy - tän

18
pul - sul - ta? 18.tää on jos - tai vi - tu ka - hek - san - kyt lu - vul - ta

19 3:32
19.jee e - li tuu kun - nol ve - tä - mään 20.nii mä

20
ky - syn kum - pi meist on se vi - tun pul - lon - ke - rää -

21 3:37
jä 21.et sä näy - tä pum - mil - ta 22.mut

22

ei se mi - tään - vit - tu kier - rä - tys kun - ni - aan

23 3:42

23.jee mä voin pu - huu siit pal - jo 24.mut ku

24

et sä ym - mär - rä mi - tä tar - kot - taa ih - mis - ar - vo

25 3:47

25.Sä oot just niit ku - si - päit ku tu - hoo tä maa - pal - lon 26.ja sen

26 3 { A cappella - beat ends }

ta - kii Ka - jo nyt tu - lee ta - kas ja tän jä - bän tal - loo

MC Kajo vs MC Ironine Tyykikylä

Kajo IV

♩ = 99

8:51 {Rap}

1. Sul on vis - sii jo - ku jär - jes on - gel - ma 2. sa-noit mä oon

2 kom - mu - nis - ti ei me käy - te - tä plus - sa - kort - te - ja

3 8:55 3 mei-kä ei ha - luu tu - kee mi - tää vi - tu Pris - maa tai Ant -

4 3 ti - laa mut - ta jä - bäl ei tä - hän tou-huun oo mi - tään kant - ti - a

5 9:00 3 5 Eiks se oo hy - vä et e - lä-mäs on jo - tai siis plus - saa

6 3 3 3 6 toi - sin ku jä - bä ku vit - tu näyt - tää pelk - kää mii - nus - ta


7 9:05 3 3 7 ja mi - tä pa - haa sä sa - not mi - nus - ta


8 3 8 ai - van sa - ma ku räp - päät ni mun kor - vat huu - taa ki - vus - ta


9 9:10 3 9 Jee, ja tää e - lä - mä yh - tä pai - na - jais - ta


10 3 10 Ka - jo voi voit - taa sen vaik - ka flow ois vä - hän lais -

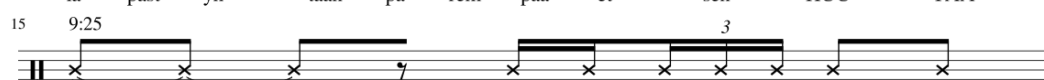
Liite 7. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 1–10.

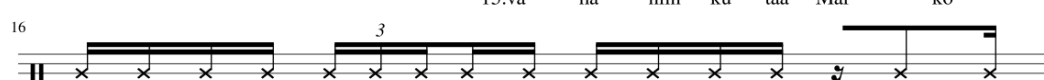
11 9:15  ka 11.jee, ja ku sä räp - päät jen - gi pet - tyy 12.ei

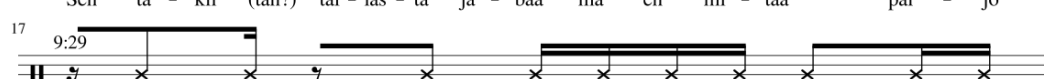
12  au - ta vaik sä oot nii vi - tu y - li - hy - pe - tet - ty


13 9:20  13.jee, et - kä sä oo kuu - ma 14.ei - kä se tee


14  lä - päst yh - tään pa - rem - paa et sen HUU - TAA -


15 9:25  - - 15.vä - hä niin - ku tää Mar - ko

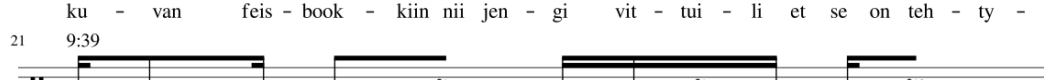
16  Sen ta - kii (tän?) täl - las - ta jä - bää mä en mi - tää pal - jo

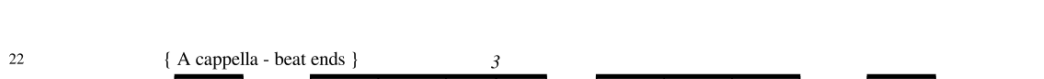
17 9:29  pal - vo 17.Jee sä oot vi - tu feik - ka - ri

18  18.sprei - kan - nu tos mut et sä oo mi - kää peint - ta - ri

19 9:34  19.jee sä oot nii feik - ki hä 20.jul - ka - si S - K - R -

20  ku - van feis - book - kiin nii jen - gi vit - tui - li et se on teh - ty -

21 9:39  - pein - til - lä 21.Ke - laa si - tä

22 { A cappella - beat ends }  M - C Ka - jo tu - lee ja vie - lä räp - pää li - sää

Liite 8 & 9. Rytmillinen transkriptio Kajo IV, tahdit 11–22.